

Trabajo Fin de Máster

El arte románico de la Catedral de Jaca

Autor/es

ISMAEL PIAZUELO RODRÍGUEZ

Director/es

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

Facultad de Filosofía y letras

2015

0. ÍNDICE

Resumen/Abstract

1.	Introducción.....	5
1.1.	Presentación.....	5
1.2.	Objetivos, metodología, plan de acción y cronograma.....	5
1.2.1.	Cronograma.....	7
1.3.	Justificación para la selección del tema.....	7
2.	Estado de la cuestión.....	9
2.1.	La Catedral de Jaca en época Medieval.....	9
2.2.	La Catedral de Jaca en época Moderna y Contemporánea.....	13
2.3.	Recopilatorios documentales.....	15
2.4.	Otros aspectos de la Catedral.....	15
2.5.	Relaciones entre la monarquía, la Iglesia, la población y la arquitectura en época Medieval.....	16
3.	Acercamiento al contexto histórico de la Catedral de Jaca.....	18
3.1.	Ramiro I.....	18
3.2.	Sancho Ramírez.....	19
3.3.	Pedro I.....	24
3.4.	Alfonso I.....	25
3.5.	Ramiro II, Petronila, Ramón Berenguer IV y Alfonso II.....	26
3.6.	Pedro II y Jaime I.....	27
3.7.	Desde el siglo XIV a la modernidad.....	30
4.	Historia constructiva de la Catedral.....	32
5.	Usos rituales y litúrgicos de los distintos espacios en época medieval.....	44
6.	Análisis de la decoración escultórica medieval. Iconografía y usos rituales y litúrgicos.....	48
6.1.	Pórtico occidental.....	48
6.2.	El acceso sur.....	55
6.3.	Ábside meridional.....	58
6.4.	Los capiteles de la catedral.....	60
6.5.	Canecillos y metopas.....	93
6.6.	Marcas en los sillares ¿Marcas de cantero?.....	96
7.	Conclusiones.....	98

8.	Anexos.....	100
I.	Bibliografía y webgrafía.....	100
II.	Documentos y planos históricos.....	111
III.	Planimetrías.....	113

RESUMEN

La Catedral de Jaca es un monumento románico de capital importancia a nivel aragonés, español y europeo que fue construido en distintas etapas y, aunque el comienzo de las obras tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XI, el templo ha ido evolucionando hasta la Edad Contemporánea hasta adquirir el aspecto que tiene hoy. Está profusamente decorada escultóricamente tanto en el tímpano, como en los capiteles como en otras zonas del edificio con motivos tanto religiosos como políticos, vegetales, animales, mitológicos o de origen todavía desconocido; algunos parecen agruparse en torno a un mismo programa mientras que otros son independientes. Tanto su arquitectura como su decoración responden a unos usos litúrgicos que ha ido evolucionando a lo largo de los años.

ABSTRACT

The Cathedral of Jaca is a very important Romanesque monument. It has been built in stages and although the start of the construction took place in the second half of the eleventh century, the temple has evolved to the Contemporary Age to get the appearance it has today. It was lavishly decorated sculpturally in the tympanum, as in the capital and other areas of the buildings. Its motifs are religious, political, vegetal, mythological or still have unknown origin; some seem to cluster around the same iconographic program while others are independent. Its architecture and its decor respond to liturgical uses that evolved over the years.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

El tema elegido para este trabajo constituye el objeto de estudio tanto para el Trabajo de Fin de Máster y, es nuestra intención que también lo sea para una futura tesis doctoral. La Catedral de Jaca es, probablemente, el monumento de estilo románico más importante de Aragón. El objetivo de este proyecto es abordar esta obra de arte en conjunto, estudiando en profundidad tanto su parte arquitectónica como su decoración, que consideramos indisolubles para la comprensión de las circunstancias de su construcción y en entendimiento completo de su significado.

Con respecto a los estudios precedentes sobre el tema, que constituyen el estado de la cuestión, se analizarán en el siguiente apartado del presente texto. Cabe decir que se hablará exclusivamente de los estudios más relevantes, aquellos que han aportado algo al conocimiento del edificio, de su historia o de aspectos del contexto que interesen para el estudio de la catedral, prestando menos atención a las obras divulgativas o enciclopédicas.

1.2. Objetivos, metodología, plan de acción y cronograma.

Para una correcta comprensión de edificio en su conjunto lo primero que cabe tener claro es la historia constructiva del monumento. El investigador, antes de poder aportar nuevos datos, tiene que ser capaz de relacionar con la máxima exactitud cada una de las partes del edificio con el momento en que fueron realizadas, consagradas y empleadas en la liturgia.

Dado que, desde su construcción este edificio ha sufrido numerosas restauraciones, reconstrucciones y reformas, es importante discernir las partes originales de las que no lo son, para lo cual es vital la realización de una crítica de autenticidad.

En cuanto al significado tanto del edificio como de su decoración, ha sido estudiado en numerosas ocasiones desde diversas perspectivas, la idea en este caso sería, partiendo de lo que se conoce o lo que se supone, llevar a cabo una lectura tanto del conjunto del monumento como de cada uno de los capiteles que se conservan por separado.

El estudio de la iconografía de la decoración escultórica ha sido llevado a cabo por diversos investigadores en el pasado, si bien todavía no se han obtenido unos resultados completos y se han tendido a ignorar algunas de las esculturas presentes en el

templo que, por su tamaño o disposición en altura o en lugares poco accesibles, resultan más complicados de analizar. Ejemplos de ello son los canecillos y las metopas, pero hay mucho más; de hecho, recientemente fue descubierto que incluso algunas de las piezas de piedra de que se compone el ábside meridional están decoradas con relieves incisos que lejos de ser marcas de cantero, contienen motivos mitológicos y religiosos.

Algunos investigadores, entre los que destacan Juan Francisco Esteban Lorente se centraron en la dimensión simbólica de la arquitectura en Jaca. Pensamos que estas investigaciones están pendientes de una revisión o actualización y que se encuentran a la espera de la aportación de nuevos datos y nuevas perspectivas.

Durante los años que se llevó a cabo el levantamiento y decoración de esta catedral, trabajaron en ella diversos talleres con maestros con formaciones distintas. Si bien es complicado ponerles nombre a cada uno de los individuos que aportaron algo para la construcción de este edificio más allá de mediante el empleo del método atribucionista o morelliano, sí que es posible y necesario identificar el modo de trabajar de cada uno de los talleres o individualidades en las diversas etapas y tratar de dilucidar de dónde proceden el estilo que practica cada uno de ellos.

Los hechos históricos y los personajes que los protagonizaron marcaron el rumbo de las obras, la iconografía y los significados. Es un monumento estrechamente relacionado con la política y la religión, que en ningún caso se pueden desligar de su estudio. Por ello, estudiar y conocer con el mismo nivel de detalle tanto la Historia como la Historia del Arte en este contexto es fundamental para comprender las circunstancias y las motivaciones de cada uno de los elementos de esta catedral.

Para acometer esta gran empresa de investigación, el trabajo ha de dividirse en distintas etapas. En primer lugar, se ha realizado un vaciado bibliográfico: se ha leído y estudiado todo lo que ha sido escrito sobre la Catedral de Jaca y sobre los personajes históricos y la política que rodea su construcción para poder realizar un estado de la cuestión tan completo como nos ha sido posible.

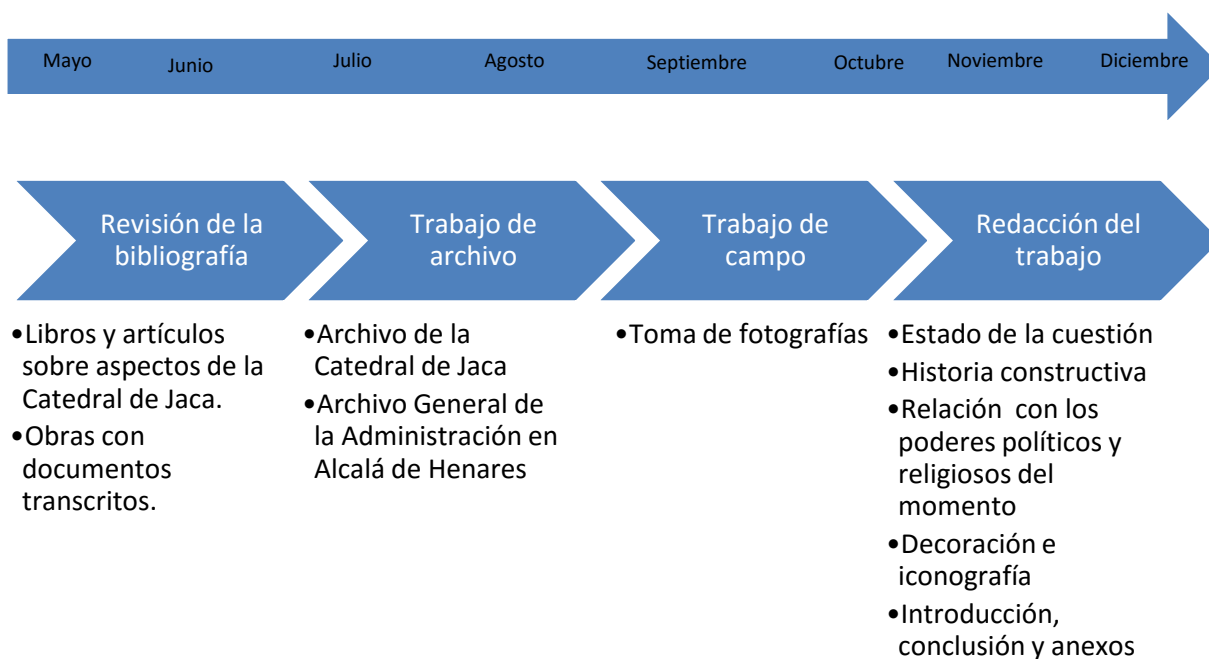
Una vez hecho esto, habiendo adquirido un profundo conocimiento sobre el tema y habiendo situado los distintos hallazgos de la investigación temporalmente, es necesario visitar los archivos que puedan contener información sobre la catedral de Jaca; estos son los de la provincia de Huesca (civiles y eclesiásticos) también el archivo diocesano de Zaragoza (por si pudiera contener alguna información de utilidad) y, también el de la Corona de Aragón, que se encuentra en Barcelona. Finalmente, con el fin de encontrar documentos relativos a las distintas restauraciones que ha sufrido la

catedral, ha sido interesante visitar el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares. Toda la documentación que se ha encontrado ha sido debidamente revisada y cotejada, sin descartar aquellos textos que ya hayan sido transcritos por otros autores, pues en ellos todavía puede hallarse información útil. Después se ha recopilado la información nueva y se ha dispuesto en orden correlativo para la redacción del trabajo.

Para completar la información sobre la iconografía, hay que conocer las mismas fuentes que podría haber empleado los comitentes de la obra; es decir, los Evangelios canónicos y apócrifos, salterios, hagiografías, recopilaciones de sermones, beatos, bestiarios, etc., con el fin de entender mejor las motivaciones de los mecenas a la hora de elegir las imágenes que finalmente se encargaron y no otras.

Por supuesto, ha sido necesario realizar un trabajo de campo, imprescindible para cualquier proyecto de investigación para ver el monumento *in situ*, realizar mediciones y llevar a cabo un completo reportaje fotográfico.

1.2.1. Cronograma



1.3. Justificación para la selección del tema.

Las motivaciones para realizar un trabajo de un tema tan estudiado como San Pedro de Jaca son diversas; en primer lugar, el interés por el arte románico en general y el aragonés en particular, que se concreta en Jaca por ser, quizá, el monumento románico más importante que se conserva en Aragón. También, tras la lectura de

algunas obras, consideramos que se trata de un tema abierto, con muchos cabos sueltos sobre el que todavía quedan bastantes cosas por decir.

Nos gustaría manifestar asimismo nuestra voluntad de revisar lo que actualmente se conoce de la catedral, retomando y poniendo en duda algunas de las posturas que desde hace algunos años se han dado por ciertas e irrefutables por parte de buena parte de los historiadores del arte medieval, como es el caso de su polémica cronología.

Por otro lado, no existen monografías completas sobre la Catedral de Jaca más allá de obras de carácter divulgativo. Consideramos que esta situación constituye una carencia que sin duda hay que subsanar.

Finalmente, es una joya del patrimonio aragonés que hay que estudiar y conocer, pues sólo de esta manera recibirá la atención suficiente para que se conserve, se promueva y ponga todavía más en valor tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Catedral de Jaca ha sido estudiada por diversos investigadores a lo largo del tiempo, ya desde principios del siglo XIX, suscitó el interés de los primeros estudiosos del arte medieval, que dedicaron sus trabajos a este edificio. Se ha escrito mucho tanto a nivel científico como a nivel divulgativo y se ha llegado a opiniones contrarias que han enfrentado las posturas de los distintos investigadores.

2.1. La Catedral de Jaca en época Medieval

Los primeros estudios, con un discurso propio de la historiografía de la época, se centran en el análisis de las formas, tratando puntualmente algún tema del contexto histórico y de los reyes que apoyaron su construcción. En cuanto a los estudios sobre datación, en estos primeros trabajos, es un tanto arbitraria puesto que no es producto de un análisis concienzudo de las fuentes.¹

Conforme fueron avanzando los años, si bien la historiografía tradicional seguía teniendo mucho peso, se realizaron estudios más profundos en los archivos, llegando a la conclusión de que las obras de la Catedral de Jaca habrían estado prácticamente terminadas en el año 1063, una conclusión basada en la existencia de algunos documentos de la época que informaron de la celebración de una reunión de obispos que tendría lugar en el interior del templo. Esta conclusión sería unánimemente aceptada por la comunidad científica durante bastantes años.²

Los estudios posteriores se centraron en la relación de la monarquía con la construcción. En este tiempo, todavía se pensaba en el rey Ramiro I como mecenas de la obra.³ Mención especial merece el artículo del arquitecto Francisco Íñiguez Almech sobre la restauración de la catedral, que realiza una crítica de autenticidad aportando

¹ HUESCA, F. R., *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón: De la Santa Iglesia de Jaca*, Pamplona, 1802; LEANTE GARCÍA, R., *Culto a María en la Diócesis de Jaca o sea, memoria histórica y religiosa de todos su santuarios*, Lérida, Imprenta Mariana, 1889 y BLASCO Y VAL, C., *Historia de Jaca*, Jaca, 1875.

² ARCO Y GARAY, R. DEL., “La ciudad de Jaca”, *Boletín de la sociedad española de excursiones*, Madrid, Sociedad española de excursiones, 1921, pp. 165-191; KINGSLEY PORTER, A., “La iglesia de Nuestra Señora de Iguácel y otras manifestaciones del Arte Románico en Aragón”, *Universidad*, año VI, 2, Zaragoza, 1929, pp. 145-171 y GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

³ GAILLARD, G., *Les debuts de la sculpture romane espagnole. Leon-Jaca-Compostelle*, París, Paul Hartmann Éditeur, 1938 y NAVARRO GONZÁLEZ, V., “IX Centenario de la consagración de la Catedral de Jaca y del Concilio Jacetano”, *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1961, pp. 285-302

importantes datos relativos al levantamiento del edificio y, años después, a la iconografía de su escultura.⁴

En 1961, el medievalista Antonio Ubieto Arteta publicó unos artículos, en la revista *Instituto de Estudios Pirenaicos* y, posteriormente y con mayor divulgación, en *Príncipe de Viana*, que revolucionó los estudios sobre la catedral, ya que trataba de demostrar que los documentos en que se había basado la historiografía anterior para la datación del edificio eran falsificaciones, suponiéndole a la catedral una cronología más tardía, situando el comienzo de las obras a partir del año 1077, cuando Jaca se convirtió en la capital del Reino de Aragón.⁵ Estas afirmaciones avivaron la polémica, puesto que mientras que algunos consideraron la propuesta de Ubieto,⁶ otros, como Francisco Íñiguez o Ángel San Vicente, la rebatieron.⁷ En la actualidad, la mayoría de principales investigadores, se acercan más a la posición de Ubieto,⁸ aunque sigue habiendo otros pocos siguen defendiendo la cronología más antigua del templo.⁹

Las siguientes investigaciones a las que cabe hacer mención son las de Serafín Moralejo Álvarez, quien dedicó su vida al estudio de la plástica románica y logró llegar

⁴ ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “La restauración de la Catedral de Jaca”, *Aragón*, Junio 1935, Zaragoza, 1935, pp.99-101; *Idem*, “Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 1, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1965, pp. 35-37 e *Idem*, “La escatología musulmana en los capiteles románicos”, *Príncipe de Viana*, 108-109, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1967, pp. 265-275.

⁵ UBIETO ARTETA, A., “La catedral románica de Jaca. Problemas de cronología”, *Pirineos*, Zaragoza, Instituto de Estudios Pirenaicos, C.S.I.C., 1961-1962, pp. 125-137 e *Idem*, “El románico de la Catedral de Jaca y su cronología”, *Príncipe de Viana*, 96-97, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1964, pp. 187-200.

⁶ DURÁN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, Sabiñánigo, C.A.Z.A.R., 1973 y BUESA CONDE, D. J., “La catedral de Jaca”, en Buesa Conde, D. J. (coord.), *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 53- 88.

⁷ ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “La Catedral de Jaca y los orígenes del románico español” en VV. AA, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos. Jaca-Pamplona*, 1966, vol. III, Jaca, Instituto de estudios pirenaicos, C.S.I.C., pp.179-201; CANELLAS LÓPEZ, Á. Y SAN VICENTE PINO, Á., *Aragon Romain*, L’Abbaie de Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1971 y ENRÍQUEZ SALAMANCA, C., *Jaca y el Románico*, León, Everest, 1973.

⁸ BORRÁS GUALÍS, G. M., *Historia del Arte I. De la Prehistoria al fin de la Edad Media*, en VV. AA., *Enciclopedia temática de Aragón*, vol. 3, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1986; BUESA CONDE, D. J., “La catedral de Jaca...” *op. cit.*, pp. 53- 88; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., “Verso Santiago? La scultura romanica da Jaca a Compostella”, *Medioevo: l’Europa delle Catedral, Atii dei IX Connegno Intermazionale di Studi*, Parma, Università degli Studi di Parma, 2007, pp. 287-296; DURÁN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés de los siglos... op. cit.*; DURLIAT, M., “La catedral de Jaca en el contexto del arte románico europeo”, en Lacarra Ducay, M^a. C. y Morte García, C. (coords.), *Signos: Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, Gobierno de Aragón, 1993, pp. 95-103 y LACARRA DUCAY, M^a.C., *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Zaragoza, Ibercaja, 1993.

⁹ ESTEBAN LORENTE, J. F., GALTIER MARTÍ, F.B, GARCÍA GUATAS, M., *El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura*, Zaragoza, CAI-F. G. M, 1982; ESTEBAN LORENTE, J.F., “La metrología románica de la Catedral de Jaca: 1”, *Artigrama*, 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1999, pp.241-262; *Idem*, “La metrología románica de la Catedral de Jaca: 2”, *Artigrama*, 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2000, pp.231-258. y GALTIER MARTÍ, F., “La Catedral de Jaca y el románico jaqués”, en Ona González, J. y Sánchez Lenaaspa, S. (coords.), *Comarca de la Jacetania*, Diputación General de Aragón, 2004.pp. 130-142.

a importantes conclusiones respecto a Jaca, especialmente en el tema de la iconografía, siendo el primero en descubrir el significado penitencial del pórtico occidental.¹⁰ Los estudios de Moralejo fueron poco después completados por Dulce Ocón Alonso, quien en su artículo sobre el crismón trinitario, abrió una nueva vía de investigación acerca de los múltiples significados de una misma imagen en la que todavía sigue trabajando.¹¹ Investigadores extranjeros también se ocuparon de estudiar el significado de las esculturas de la catedral, es el caso de Caldwell,¹² centrándose precisamente en tímpano, siguiendo las ideas de Serafín Moralejo y completándolas con aportaciones propias y, de nuevo Marcel Durliat,¹³ analizando de manera específica los capiteles. Otros investigadores, como Pedro Calahorra, Jesús Lacasta y Álvaro Zaldívar, se han preocupado de analizar temas relacionados con la música en las iconografías de la decoración de la Catedral, aportando algunos datos acerca de los instrumentos que debían de emplearse en esta época por aparecer representados en alguno de los capiteles.¹⁴

M^a Carmen Lacarra Ducay publicó un breve libro dedicado tanto a la Catedral de Jaca como a las colecciones del Museo Diocesano en el año 1993, donde se aborda el edificio en su conjunto, recogiendo los estudios de los investigadores anteriores y sin llegar a profundizar demasiado en cuestiones concretas.¹⁵

Juan Francisco Esteban Lorente se centró en el estudio de la simbología del conjunto, prestándole atención tanto a la arquitectura, con sus medidas y el significado

¹⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Une sculpture de style de Bernard Gilduin à Jaca”, *Bulletin Monumental*, 131, I, 1973, pp. 7-16; *Idem*, “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, *Actas del XII Congreso Internacional de Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada. 1973*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 427-434; *Idem*, “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca”, en VV. AA., *Homenaje a Don José María Lacarra en su jubilación del profesorado*, vol. I, Zaragoza, Anubar, 1977, pp. 173-198; *Idem*, “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions”, *Les cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 79-106 e *Idem*, “Un reflejo de la escultura de Jaca, en una moneda de Sancho Ramírez († 1094)”, *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 29-35.

¹¹ OCÓN ALONSO, D., “Problemática del crismón trinitario”, *Archivo español de arte*, 56, 223, Madrid, C. S. I. C., 1983, pp. 242-264, *Idem*, “El tímpano de Jaca: nuevas perspectivas”, en Franco Mata, A. (coord.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al profesor Serafín Moralejo*, Santiago de Compostela, Xuntade Galicia, 2004, pp. 217-226 e *Idem* y RODRÍGUEZ –ESCUDEIRO SÁNCHEZ, P., “Los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Serós, una pretendida relación modelo-copia” en Español Beltrán, F. y Yarza Luaces, J. (coords.), *Vè. Congrès espagnol d'histoire de l'art, Barcelona*, v. 1, C. E. H. A., 1984, pp. 259-264.

¹² CALDWELL, S. H., “Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral's west tympanum”, en VV. AA., *Art History*, vol. 3, 1, marzo 1980, pp. 25-42.

¹³ DURLIAT, M., “Les origines de la sculpture romane à Jaca”, *Comptes-rendus de séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 122, A.I.B.L., Paris, 1978, pp. 363-399 e *Idem*, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques de Compostelle*, C.H.A.G., Mont-de-Marsan, 1990.

¹⁴ CALAHORRA, P., LACASTA, J. Y ZALDÍVAR, Á., *Iconografía musical del románico aragonés*, Institución Fernando el Católico, Sección Música Antigua, Zaragoza, 1993, pp. 25-43.

¹⁵ LACARRA DUCAY, M^a.C., *Catedral y... op. cit.*

de los números,¹⁶ como a la plástica y a las inscripciones, escritas en un latín erudito para la época.¹⁷

Entre las publicaciones de los últimos años, abundan las de carácter divulgativo¹⁸ o enciclopédico,¹⁹ que se limitan a recoger los estudios anteriores y a plasmarlos de un modo más sencillo. No obstante, sí existe una línea de investigación abierta que se relaciona principalmente con investigadores vinculados a la Universidad Complutense de Madrid. Autores como Martínez de Aguirre,²⁰ los profesores norteamericanos David L. Simon²¹ y Sonia C. Simon²² o Francisco García García²³ se han preocupado por desentrañar los secretos que aún guarda este edificio. Los cuatro se han centrado en la utilidad de la escultura decorativa, en la liturgia y en su relación tanto con la monarquía y la Iglesia como con el pueblo llano.

¹⁶ ESTEBAN LORENTE, J.F., “La metrología románica de la Catedral de Jaca: 1”, *op. cit.*, pp. 241-262, *Idem.*, “El tímpano de la Catedral de Jaca (Continuación)”, *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 1, Zaragoza, Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 460-461 e *Idem.*, “La metrología románica de la Catedral de Jaca: 2”, *op. cit.*, pp. 231-258.

¹⁷ ESTEBAN LORENTE, J.F., “Las inscripciones del tímpano de la Catedral de Jaca”, *Artigrama*, 10 Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 143-161 e *Idem.*, “El tímpano de la Catedral de Jaca”, *op. cit.*, pp. 460-461.

¹⁸ GALTIER MARTÍ, F., “La Catedral de Jaca y el románico jaqués...”, *op. cit.*, pp. 130-142.

¹⁹ ACÍN FANLO, J. L. (coord.), *Arte religioso del Obispado de Jaca. Arquitectura Románica*, t. 5-7, Zaragoza, Prames, 2009-2011

²⁰ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez”, *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario (2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 181-249

²¹ SIMON, D. L., “Iconografía de un capitel del claustro de la Catedral de Jaca”, en VV. AA., *Actas del Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, t. 3, Jaca, 1993, pp. 421-437; *Idem.*, “El tímpano de la Catedral de Jaca”, en VV. AA., *Actas del Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, t. 3, Jaca, 1993, pp. 405-421; *Idem.*, *La Catedral de Jaca y su escultura*, Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 1997, *Idem.*, “La catedral de Jaca”, *Románico: revista de arte de los amigos del Románico*, 10, San Sebastián, Asociación de Amigos del Románico, 2001, pp. 47-54; *Idem.*, “A Moses capital at Jaca”, *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, UAM, 2001, pp. 209-219 e *Idem.*, “Daniel and Habacuc in Aragon”, *Journal of the British Archeological Association*, XXXVIII, Londres, 1975, pp. 50-55.

²² SIMON, S. C., “Le Christ victorieux: Iconographie d'un chapiteau de Jaca”, *Cahiers de Saint-Mithel-de Cuxa*, 10, Association Culturelle de Cuxa, Codalet, 1979, pp. 125-129; *Idem.*, “David et ses musiciens iconographie d'un chapiteau de Jaca”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, Association Culturelle de Cuxa, Codalet, 1980, pp. 239-248; *Idem.*, “Un chapiteau du cloître de Jaca représentant la Psychomachie”, *Cahiers de Saint-Mithel-de Cuxa*, 12, Association Culturelle de Cuxa, Codalet, 1981, pp. 151-57.

²³ GARCÍA GARCÍA, F.A., “La portada de la Catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes”, *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 69-89; *Idem.*, “El crismón”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, 3, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 21-31; *Idem.*, “El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia”, *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario (2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 123-146 e *Idem.*, “Imágenes ejemplares para un cabildo: la historia de San Lorenzo en la Catedral de Jaca”, *Codex Aquilarensis*, 29, Aguilar del Campo (Palencia), Fundación de Santa María la Real, 2013, pp. 135-152; *Idem.*, “Iconografía de un capitel del claustro de la Catedral de Jaca” en VV. AA., *Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII- XVIII)*, Actas del XV Congreso de la Corona de Aragón, III, Zaragoza, 1994, pp. 421-436.

Los estudios más recientes son, por un lado, los de Moráis Morán, que, siguiendo algunas ideas de Serafín Moralejo, se centra en relacionar partes de la decoración escultórica con la Antigüedad Clásica.²⁴ Por otro lado, Ilaria Sgrigna, se ha ocupado de estudiar el motivo decorativo del ajedrezado de la Catedral de Jaca para tratar de encontrar una secuencia lógica de expansión del románico durante esta época.²⁵

También es reseñable la acción de Antonio García Omedes, ya no solo como divulgador cultural y científico a través de su página web,²⁶ sino, en ocasiones, como descubridor de nuevas líneas de investigación tales como los significados ocultos de las marcas de cantero de los sillares que forman los ábsides.²⁷

2.2. La Catedral de Jaca en época Moderna y Contemporánea

En cuanto a la evolución de la catedral en época Moderna y Contemporánea, muchas obras diversas pueden aportar datos reveladores para hacer la distinción entre el núcleo primitivo y los añadidos posteriores.

A nivel general, contamos con el completo estudio de Domingo Buesa Conde, que trata de manera general temas sobre el desarrollo de las obras de la catedral en su libro acerca de la historia de la ciudad de Jaca.²⁸

Sobre el desarrollo de las reformas, obras y restauraciones a lo largo del siglo XVI, el artículo de M^a Isabel Oliván Jarque arroja algo de luz a través de una completa recopilación bibliográfica y trabajo de archivo.²⁹

Sobre el desarrollo de las obras de las bóvedas, la instalación de las capillas, etc., tanto en la Catedral de Jaca como en el resto de edificios religiosos de la zona, nos han sido de utilidad algunos estudios de Javier Ibáñez Fernández.³⁰

²⁴ MORÁIS MORÁN, J. A., *Roma en el Románico. Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana: Jaca, Compostela y León (1075-1150)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2013.

²⁵ SGRIGNA, I., *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*, Barcelona, Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 2010

²⁶ <http://www.romanicoaragones.com/>. (Consultada entre el 1 y el 15 de enero de 2015).

²⁷ GARCÍA OMEDES, A., “«Bernard»: ¿Un nombre para la historia de la escultura de la Catedral de Jaca?”, *Románico: revista de arte de los amigos del Románico*, 10, San Sebastián, Asociación de Amigos del Románico, 2010, pp. 55-58 e *Idem*, “De Jaca a Loarre: modelo de capitel para consagrar un templo”, *La estela*, 28, Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 2012.

²⁸ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil años de historia*, Zaragoza, Departamento de Cultura del Casino de Jaca, 1982.

²⁹ OLIVÁN JARQUE, M. I., “Obras y reformas arquitectónicas en la Catedral de Jaca en el siglo XVI”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 167-183.

Centrado también en la construcción de las bóvedas de la catedral, es revelador el estudio del Manuel Gómez de Valenzuela, que aporta nuevos datos acerca del desarrollo de la construcción de las bóvedas de la nave central, producto del vaciado de la bibliografía existente sobre el tema y la consulta de diversos archivos.³¹

Para el conocimiento de la evolución de las capillas, son útiles las obras generales anteriormente citada de Lacarra Ducay y Buesa Conde.³² A nivel más particular, contamos con obras dedicadas por entero a algunas capillas, como es el caso de la de la Trinidad, realizada con motivo de su restauración o la de San Miguel Arcángel, ambas realizadas por parte de Carmen Morte García.³³

Para conocer la historia de la torre del reloj de la ciudad jaquesa, cabe acudir a la monografía de Buesa Conde.³⁴

En cuanto a las obras realizadas en época contemporánea, especialmente las relacionadas con la reforma del ábside central, las mejores fuentes son las relacionadas con el Plan Director de la Catedral,³⁵ algunas páginas web sobre patrimonio aragonés³⁶ o la web de Antonio García Omedes “Románico Aragonés”.³⁷

³⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Una aproximación a las artes de la Jacetania entre el gótico y el renacimiento” en Ona González, J. L. y Sánchez Lanaspá, S. (coord.), *Comarca de La Jacetania*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 151-170; *Idem*, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 31-35 e *Idem*, “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias” en Álvaro Zamora, M^a. I. e Ibáñez Fernández, J. (coord.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el gótico y el renacimiento*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 53-57.

³¹ GÓMEZ DE VALENZUELA, M., “Las bóvedas de la nave central y el retablo mayor de la catedral de Jaca. Estudio documental.”, en Álvaro Zamora, M^a. I., Lomba Serrano, C. y Pano Gracia, J. L. (coord.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 371-383.

³² LACARRA DUCAY, M^a.C., *Catedral y... op. cit.* y BUESA CONDE, D. J., “La catedral de Jaca”, *op. cit.*

³³ MORTE GARCÍA, C., “Estudio histórico artístico”, en VV. AA., *La capilla de La Trinidad de la Catedral de Jaca. Restauración 2002*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Obispado de Jaca, Zaragoza, 2002, pp. 13-71 e *Idem*, *Obras Maestras restauradas. Capilla de San Miguel Arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Baguer*, Huesca, Gobierno de Aragón, Diócesis de Jaca y Fundación BBVA, 2005.

³⁴ BUESA CONDE, D. J. y GRACIA BERNAL, I., *La torre del reloj de Jaca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987.

³⁵ VV. AA., *Plan Director de la Catedral de Jaca*, Zaragoza, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Histórico Español, 1998.

³⁶ GOBIERNO DE ARAGÓN, www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/catedral-san-pedro-jaca (Consultada el 15 de agosto de 2015).

³⁷ OMEDES GARCÍA, A., “Catedral de Jaca: Restauración del capitel del sátiro” en www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043842CapitelSatiroMDJ.html. (Consultadas el 15 de agosto de 2015).

2.3. Recopilatorios documentales

Antes de la consulta directa del archivo, nos ha sido de gran utilidad estudiar los recopilatorios de documentos transcritos que han sido publicados sobre temas relacionados con la catedral o con la ciudad de Jaca, cuya lectura nos ha aportado mucha información nueva tanto para poder realizar una historia constructiva como para encontrar datos sobre los usos de los espacios en cada momento de la historia.

De este modo, hemos podido extraer información de época medieval con los repertorios recopilados por Durán Gudiol,³⁸ Manuel Alvar,³⁹ Antonio Ubieto Arteta⁴⁰ y Carmen María López Pérez.⁴¹ El libro de Manuel Gómez de Valenzuela, nos ha sido útil para conocer el desarrollo transición entre la Edad Media y Moderna de la Iglesia en esta zona.⁴² También las transcripciones o textos sobre la vida de los pobladores de Jaca o sobre los viajeros que pasaron por la ciudad nos han podido aportar datos sobre los hechos que afectaron de una manera u otra al edificio, modificando sus formas.⁴³ Para conocer datos sobre la política y la población en Jaca durante este siglo, merece la pena conocer sus fueros, cuya transcripción pone a disposición de todos el Ayuntamiento de Jaca a través de su página web.⁴⁴

2.4. Otros aspectos de la Catedral

Para conocer un edificio de tanta importancia como la Catedral de Jaca, es necesario buscar más allá de las formas de las llamadas “artes mayores” y tener en cuenta otros aspectos.

Además de temas históricos que nos han servido para contextualizar el edificio y su evolución, es necesario revisar la bibliografía sobre la epigrafía y los símbolos

³⁸ DURÁN GUDIOL, A., *Colección diplomática de la Catedral de Huesca*, I, Escuela de Estudios medievales, Zaragoza, 1965.

³⁹ ALVAR LÓPEZ, M., *Documentos de Jaca (1362-1502)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1960.

⁴⁰ UBIETO ARTETA, A., *Jaca: Documentos Municipales (971-1269)*, Valencia, Anubar Ediciones, 1975.

⁴¹ LÓPEZ PÉREZ, C. M., *Jaca. Documentos Municipales (1269-1400)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995 e *Idem, Jaca, documentos municipales (971-1324): introducción y concordancia lematizada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.

⁴² GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.

⁴³ LLABRÉS Y QUINTANA, G., “El noticiario de Pedro Villacampa”, *Revista de Huesca*, t. I, 3, Huesca, 1903, pp. 179-200 y CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., “Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano” en López Alsina, F., Monteagudo, H e Yzquierdo Perrín, R., *O Século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Consello de Cultura Gallega, 2013, pp. 245-298.

⁴⁴ AYUNTAMIENTO DE JACA, www.jaca.es/sites/default/files/transcripcion_fuero_de_jaca.pdf. (Consultada el día 16 de agosto de 2015).

lapidarios que se encuentran en el templo⁴⁵ o de la liturgia tanto en época medieval como en otros momentos de la Historia.⁴⁶

2.5. Relaciones entre la monarquía, la Iglesia, la población y la arquitectura en época medieval.

Una parte fundamental de nuestro trabajo consiste en tratar de relacionar los hechos históricos acaecidos en el Reino y la Corona de Aragón con el arte de la Catedral de Jaca en época medieval y muy especialmente entre los siglos XI y XII. Por ello es importante conocer en profundidad la actividad de la monarquía y la Iglesia así como las relaciones entre ambas instituciones.

Por ello, debemos conocer algunos estudios acerca de la vida y la política de Ramiro I, especialmente a través de las obras de Antonio Durán Gudiol,⁴⁷ aunque también de otros.⁴⁸

Sobre Sancho Ramírez existe un mayor volumen de bibliografía, desde obras monográficas,⁴⁹ hasta otras más especializadas,⁵⁰ que incluso llegan a ahondar en la relación entre monarquía e Iglesia durante su reinado.⁵¹

⁴⁵ ESTEBAN LORENTE, J.F., “Las inscripciones del tímpano...”, *op.cit.*; DURÁN GUDIOL, A., “Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca”, *Estudios de la Edad Media en la Corona de Aragón*, VIII, Zaragoza, Centro de Estudios Medievales de Aragón, 1967, pp.45-109 y TORRE MARTÍN-ROMO, R. DE LA, “Breve memoria de los signos lapidarios de la catedral de Jaca”, *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 90, 1980, pp. 237-248.

⁴⁶ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia en la Catedral de Jaca, claustro, reliquias y urbanismo”, en Carrero Santamaría, E. (coord.), *Arquitectura y liturgia: el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, Objeto Perdido, 2014, pp. 75-104; CALDWELL, S. H., “Penance, Baptism, Apocalypse... *op.cit.*”; DURÁN GUDIOL, A., “Las bibliotecas eclesiásticas de la diócesis de Jaca a finales del siglo XV”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales*, 49-50, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1962, pp. 55-100 y SILVA VERASTEGUI, M^a. S., “Espacios para la penitencia pública y sus programas iconográficos en el Románico Hispano”, *Clio & Crimen*, 7, Durango, Ayuntamiento de Durango, 2010, pp. 111-135.

⁴⁷ DURÁN GUDIOL, A., *Ramiro I de Aragón*, Zaragoza, Guara, 1978 e *Idem*, *Ramiro I de Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 1993;

⁴⁸ MATARREDONA SALA, F., *El amanecer de un reino (Ramiro I de Aragón)*, Madrid, Moraleja de En medio: CEP, 2003.

⁴⁹ BUESA CONDE, D. J., *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses (1064-1094)*, Zaragoza, Ibercaja, 1996 y LAPEÑA PAÚL, A. I., *Sancho Ramírez: rey de Aragón (¿1064?-1094) y rey de Navarra (1076-1094)*, Gijón, Trea, 2004.

⁵⁰ BUESA CONDE, D. J., “Reconquista y cruzada en el reinado de Sancho Ramírez” en Sarasa Sánchez, E. (coord.), *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo (1064-1094)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, pp 47-63; LALIENA CORBERA, C., “La sociedad aragonesa en la época de Sancho Ramírez (1050-1094)” en Sarasa Sánchez, E. (coord.), *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo (1064-1094)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.

⁵¹ LAPEÑA PAÚL, A. I., “Iglesia y monacato en el reinado de Sancho Ramírez” en Sarasa Sánchez, E. (coord.), *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo (1064-1094)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994 y SIMON, D. L., “Art for a New Monarchy: Aragon in the Late Eleventh Century”, *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario (2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 367-390.

Sobre el resto de reyes, se han empleado algunos libros a nivel más general, como la recopilación sobre los reyes de Aragón de Ricardo Centellas.⁵²

Para temas eclesiásticos, destaca de nuevo la figura de Durán Gudiol,⁵³ aunque también otros, como Esteban Sarasa Sánchez.⁵⁴

En cuanto a la población, cabe destacar algunos artículos acerca de la población judía, tema que nos interesa para reflexionar acerca del sentido de la expresión pública de preeminencia de la religión cristiana en el pórtico de la catedral.⁵⁵

⁵² CENTELLAS SALAMERO, R. (coord.), *Los Reyes de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.

⁵³ DURÁN GUDIOL, A., *La iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1114)*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1962 e *Idem*, “La obra de García de Gudiol, obispo de Huesca y Jaca”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales*, 41, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1960, pp. 1-50.

⁵⁴ SARASA SÁNCHEZ, E., “Las relaciones Iglesia-Estado en Aragón durante la Baja Edad Media” en Genet, J. P. y Vicent, B. (coords.), *Etat et eglise dans la genese de l’etat moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique y Casa de Velázquez, Madrid, 1986, pp. 165-174.

⁵⁵ MOTIS DOLADER, M. I., “Aproximación a la evolución demográfica de la comunidad judía de Jaca” en VV. AA., *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, pp. 611-631 e *Idem*, “Reflexiones en torno a las sinagogas de la judería de Jaca en la Edad Media”, *Aragón en la Edad Media*, 10-11, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, 1993, pp. 641-660.

3. ACERCAMIENTO AL CONTEXTO

HISTÓRICO DE LA CATEDRAL DE JACA

3.1. Ramiro I

Ramiro I, primer monarca de Aragón, hijo de Sancho III “El Mayor” de Navarra debió de nacer entre 1020 y 1021. Si bien en muchos documentos se plantea la posibilidad de que fuera un hijo de una relación extramatrimonial de este rey de Navarra, parece claro que fue legítimo y que las noticias sobre su posible bastardía no son sino rumores o habladurías de la época.⁵⁶

Se crió con un ayo, Don Jimeno Garcés. En 1035, a la muerte de su padre, recibió como su parte de la herencia los territorios del antiguo condado de Aragón, mientras que sus hermanos recibieron, respectivamente el resto de las posesiones territoriales del malogrado rey: Fernando se haría cargo de Castilla, García heredaría Pamplona y Gonzalo se quedaría con las zonas de Sobrarbe y Ribagorza. Se duda acerca de si obtuvo o no la categoría de rey por no aparecer su nombre en los documentos acompañado de la fórmula *dei gratia rex*. Sin embargo, sí existe algún documento en el que se le trata como *rex*. En opinión de Durán Gudiol, sí obtuvo la dignidad de rey, sólo que el honor de *dei gratia rex* estaba reservado a los primogénitos, a aquellos a los que, según el pensamiento de la época, Dios había elegido; por ello, en este caso, el *dei gratia rex* era el hermano de Ramiro I, García III de Navarra.⁵⁷

Hacia 1036, se casó con Gisberga que, posteriormente, cambió su nombre por el de Ermenesida, hija de Roger de Carcasona y familiarmente relacionada con el condado de Barcelona, con la que tuvo a todos sus hijos legítimos. A la muerte de Ermenesida, se casó en segundas nupcias con Inés, de la que se conservan pocos datos.

Ante la posibilidad de que Ermenesida fuera estéril, dado que llevaban algún tiempo casados y su matrimonio no daba sus frutos, el rey tuvo relaciones extramatrimoniales con otra mujer, de nombre Doña Amuña tras las cuales nació su único hijo ilegítimo conocido, el primero de los que tuvo, al que, al igual que al heredero, llamó Sancho.⁵⁸

⁵⁶ DURÁN GUDIOL, A., *Ramiro I...*, *op.cit.*, pp. 17-21.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 37-45.

⁵⁸ BUESA CONDE, D. J., *El rey Sancho...*, *op. cit.*, pp. 15-18.

En tiempos de Ramiro I, Jaca era una villa de pequeñas proporciones con su correspondiente explotación agrícola, un lugar con pocos habitantes y probablemente dependiente de otro dominio real.⁵⁹

3.2. Sancho Ramírez

Este rey aragonés nacido en la década de los cuarenta del siglo XI (probablemente en 1043) accedió al trono tras el fallecimiento de su padre, que tuvo lugar entre 1063 y 1064, y se mantuvo en él hasta su fallecimiento en 1094.

Pasó sus primeros años con su madre, la reina Ermenesinda. Tras su primera infancia, en la que su muy letrada madre probablemente diera los primeros pasos en su formación, enseñándole a leer, su educación pasaría a manos de un hombre de confianza del rey Ramiro I, que se convertiría en su *ayo*, el conde Sancho Galíndez, un poderoso señor afincado en el pequeño Valle de la Garcipollera. Éste le ayudó a adquirir las habilidades supuestas a un rey de esta época, como fueron la lectura, la escritura, la equitación o el manejo de las armas. Es muy probable que también pasara algún tiempo de formación en el Monasterio de San Juan de la Peña, donde perfeccionaría su capacidad lectora y su latín.⁶⁰

Para 1060, el joven príncipe ya habría sido instruido en las artes de la guerra y en el mando para el que estaba destinado. A principios de esta misma década, asuntos de la zona de la Ribagorza, amenazada por la ambición conquistadora de los condes de Urgel y Barcelona requerían la máxima atención del rey; por ello, en 1062, Sancho Ramírez comenzaría el ejercicio del poder en las zonas de Aragón-Serrablo por delegación de su padre, que ya hace constar su presencia en la corte y su condición de heredero en los documentos. De este modo, siguiendo la costumbre de los reyes pamploneses, el heredero tendría práctica suficiente como para poder afrontar con solvencia su futuro y el rey se descargaba de parte de su trabajo para centrarse en asuntos para él capitales.

A su llegada al trono, Sancho Ramírez ya había tomado decisiones importantes. Sea por decisión propia o por consejo de su padre, que siempre estuvo muy preocupado por la situación de las fronteras orientales de su reino, estableció alianzas con el condado de Urgel, zanjando de este modo los posibles conflictos entre tan cercanos territorios. El modo de lograrlo fue a través del matrimonio de Sancho Ramírez con

⁵⁹ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil años...*, op. cit., p. 47.

⁶⁰ BUESA CONDE, D.J., *Sancho Ramírez...* op. cit., pp. 37-44.

Isabel de Urgel, hija de Ermengol III de Urgel, que a su vez se casaría en terceras nupcias con doña Sancha, hija también de Ramiro I entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo XI. De este primer matrimonio del rey nacería Pedro I, el heredero al trono; no obstante, esta primera mujer del rey aragonés desaparecería pronto de los documentos por razones que no se conocen con seguridad: no está claro si falleció, si fue desterrada o si fue encerrada en algún convento.

El segundo matrimonio de Sancho Ramírez debió de tener lugar entre 1071 y 1072, con Felicia de Roucy, noble francesa de una poderosa familia a nivel europeo. Parece claro que esta relación se gestaría durante el viaje del rey a Roma allá por 1068, como parte de la empresa renovadora del reino de Aragón emprendida por este monarca. La reina Felicia era descendiente de la monarquía francesa y era hermana de Eblo II, un noble de gran fuerza militar defensor del papado. Esta segunda mujer le daría otros tres hijos: Fernando, que fallecería prematuramente, Alfonso que, al fallecimiento de su hermano Pedro, alcanzaría el trono, adquiriendo más tarde el sobrenombre de “El Batallador” y Ramiro II, llamado “El Monje” quien pese a que sus ambiciones estaban más encaminadas hacia el mundo eclesiástico, también tuvo que hacerse cargo del trono tras el fallecimiento sin descendientes de su hermano Alfonso.

Fue Sancho Ramírez un rey guerrero y concienciado con la lucha frente al Islam como labor no sólo expansionista sino también como gesta religiosa por considerar esta campaña militar como una recuperación de unos territorios genuinamente cristianos. Precisamente esgrimiendo esta última razón y ofreciendo generosas condiciones, trató de ganarse el favor de la Santa Sede, un centro de creciente poder apoyado por la Orden de Cluny.

La primera muestra del apoyo papal a la monarquía aragonesa se dio con la conquista de Barbastro de 1064, producto de una colaboración militar europea en los dominios de Sancho Ramírez. Se trataría de la primera cruzada en Europa si se entiende cruzada como la lucha de un bando cristiano contra otro de infieles o herejes aceptada y apoyada espiritualmente por la Santa Sede. Si bien se logró un gran botín material y humano en Barbastro, la posesión del territorio duraría poco, pues en el año 1065, volvería a manos musulmanas tras un ataque de Al-Muqtadir.

Sancho Ramírez llevó a cabo una campaña expansiva por varias razones, en primer lugar con el objetivo religioso de liberar la tierra del dominio de los infieles, también por motivos económicos y como medio para obtener un mayor prestigio personal. El enemigo fundamental era Al-Muqtadir, a cargo del gobierno de Zaragoza.

La expansión de Sancho Ramírez se centró en las tierras del Cinca, donde conquistó diversas zonas como son Graus, Alquézar, Montearagón, la Almunia de Ariéstolas o Monzón poniendo así cerco a Huesca, que sería asaltada en 1094 y finalmente tomada en 1096, ya durante el reinado de Pedro I.⁶¹

La razón por la cual el joven rey aragonés se lanzó a emprender el largo viaje hacia Roma fue su voluntad por renovar su reino a nivel espiritual. Las malas prácticas, como la simonía (compra y venta de cargos eclesiásticos o el incumplimiento de los votos por parte de los religiosos) se habían extendido por el reino, la regla de San Agustín parecía haberse olvidado y el rito hispano-visigodo seguía vigente.

Mientras, en la Santa Sede, el papa Alejandro II planeaba una centralización del poder eclesiástico en torno a la figura del papa así como una unificación de reglas y ritos; para ello contaba con el apoyo del poderoso Monasterio de Cluny, que tenía por objetivo acabar con la intervención de los laicos en asuntos religiosos y con las conductas poco ejemplares de sacerdotes y monjes. El modo de lograrlo en un territorio tan amplio como era el de religión cristiana en el siglo XI no podía ser otro que a través del envío de emisarios de confianza a las distintas diócesis para tratar de implantar un nuevo orden en una Iglesia necesitada de renovación. Estos personajes fueron los legados pontificios y fue precisamente uno de ellos, Hugo Cándido quien debió de convencer al rey para que viajase a Roma con el objeto de implantar el nuevo rito así como para estrechar lazos con el pontífice.

Para Sancho Ramírez, esta idea de renovación era una apuesta para tratar de favorecer sus intereses políticos: con el favor del papa, sus campañas militares tanto contra musulmanes como contra otros reinos cristianos de la Península serían mucho más fáciles. De este modo, acepta la invitación a Roma y emprende un viaje que marcaría el curso de los acontecimientos en Aragón. El rey puso su reino en manos de Dios y de San Pedro, ofreció el pago de una serie de tributos al papa y se comprometió a iniciar la reforma religiosa, que a cambio le daría su protección. Pese a que el vasallaje no parece que se hiciera efectivo hasta 1089 a través de una misiva del papa Urbano II agradeciéndole los pagos al rey, las relaciones entre ambos territorios sí que comenzaron y la renovación espiritual del reino comenzó a ser una realidad. Además, casi con toda probabilidad y dado el nivel de relación del papa con Eble II sería en este momento cuando se decidiera el segundo matrimonio de Sancho Ramírez.

⁶¹ LAPEÑA PAÚL, A. I., *Sancho Ramírez... op. cit.*, pp. 164-191.

La reforma religiosa no se aplicaría de manera radical, sino progresivamente. Hugo Cándido regresaría a Aragón enviado por Alejandro II para asegurar el buen desarrollo de la renovación acordada. De este modo, la reforma cluniacense y la reinstauración de la regla de San Agustín comenzarían en San Juan de la Peña, donde en 1071 un francés de nombre Aquilino, formado y con conocimientos, asumiría el puesto de abad y la responsabilidad de dirigir los cambios. El abandono del rito hispano-visigodo se abandonaría a través de una solemne ceremonia documentada en un pergamino en la que se entonarían los cánticos propios de la celebración de la misa por última vez. A partir de este momento, este nuevo orden eclesiástico se haría extensivo al resto del territorio.⁶²

Los documentos y las monedas acuñadas durante este periodo comienzan a reconocer la posición de Sancho Ramírez como “*Gratia Dei Rex*” a partir de 1076, fecha en la que sube al trono de Pamplona tras el fallecimiento de Sancho Garcés IV en sospechosas circunstancias. El malogrado rey pamplonés, quien había pactado con Al-Muqtadir un plan para tratar de echar al aragonés de Huesca, es llamado “el de Peñalén” por las circunstancias de su deceso. Habría salido de caza con sus hermanos Ramón y Ermenesinda y se habría despeñado por el monte Peñalén, presuntamente empujado por alguno de sus hermanos. Tras estos hechos, el hermano del fallecido rey de Pamplona trata de proclamarse rey, pero los más importantes nobles no están de acuerdo y el estado de confusión es aprovechado por los soberanos de Aragón y Castilla, que se reparten el territorio. Pamplona pasa a ser gobernada por Sancho Ramírez, que se corona rey de pamploneses y aragoneses por la gracia de Dios.⁶³

Un reino vasallo de la Santa Sede y en plena expansión comienza a adquirir una cierta entidad incompatible con una corte itinerante y la ausencia de una capital, por ello se decidirá que Jaca pasara a ser la capital de Aragón. Para que un lugar como Jaca fuera una digna capital de un reino que cobra cada vez más importancia es necesario que aumente su número de pobladores y que tenga un templo apto para adquirir la dignidad de catedral. Por ello, se continúa la construcción de la Catedral de Jaca y, en 1077 se redacta el fuero de Jaca, una legislación que establece unas condiciones ventajosas para aquellos que fueran a poblar la nueva capital.

La guerra, la reforma religiosa, la creación y repoblación de territorios, el vasallaje al papa y la política expansiva no son empresas baratas y si Sancho Ramírez

⁶² LAPEÑA PAÚL, A. I., “Iglesia y monacato en el reinado de Sancho Ramírez...”, *op. cit.*, pp. 130-150.

⁶³ BUESA CONDE, D.J., *Sancho Ramírez... op. cit.*, pp. 105-108.

no hubiera sido un rey muy rico, casi con toda probabilidad no podría haber llevado a cabo la gran mayoría de sus proyectos. Él heredó un reino con una economía de subsistencia, bastante fuera del fenómeno urbanizador y con una población dispersa, concentrada en una gran cantidad de minúsculas agrupaciones familiares; pero, progresivamente, los valles fueron ocupándose y concentrando una mayor cantidad de pobladores, la creciente demanda de vino permite la diversificación del cultivo, al ser el trigo la principal fuente de alimento, se construyen nuevos molinos para lograr la harina. La ganadería, principalmente de ovejas, corderos, bueyes, caballos y mulos está en auge. La obtención de excedentes, junto con el aumento del número de peregrinos en dirección a Santiago de Compostela permite la eclosión del mercado, gracias a la cual, el rey se lucra. Las parias y los aranceles de portazgo en Jaca y Canfranc sanean las cuentas reales y permiten a Sancho cumplir con sus objetivos. Si bien se acuñan monedas éstas tienen poco uso y normalmente permanecen en manos de los más privilegiados.⁶⁴

La actuación de Sancho Ramírez fue determinante para el reino de Aragón, pero no fue el único miembro de la familia real que tendría importancia para el desarrollo de los acontecimientos, también sus hermanos, Sancha y García tuvieron gran importancia.

García de Jaca sería el primer obispo de la capital. Un hombre muy concienciado con el cumplimiento de los votos de los miembros del estamento eclesiástico, encajaba perfectamente en los planes de renovar la iglesia en ese sentido aunque recelaba de la intervención extranjera en asuntos aragoneses. Algunos documentos le señalan como obispo ya en 1058, pero probablemente se trate de falsificaciones. En 1076 aparece en los documentos como “Obispo de Aragón”, a partir de 1077, se le nombra como “Obispo de Jaca” y como “hermano de Aragón”. Además de por la actitud ejemplarizante de los miembros de la Iglesia, estaba también preocupado por la labor social y por extensión de su propia diócesis, por ello expulsó a monjes y sacerdotes que no vivían de acuerdo con la ortodoxia y fundó la casa de la Limosna en Jaca. En 1080, algunos años después del acceso al trono de Pamplona de su hermano, asume también el obispado de esta diócesis, aunque dos años después volvería a ser la cabeza de la Iglesia en Jaca, abandonando la de Pamplona a favor de su hermana Doña Sancha. Se cree que es en torno a este momento cuando las relaciones entre el obispo y su hermano se resintieron por un cúmulo de conflictos e intereses dispares. García fue acusado de

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 119-123.

traición por mantener conversaciones con el Alfonso VI, el rey de Castilla, quien le llegó a ofrecer el obispado de la simbólica Toledo; el enfado del rey fue tal que redujo el territorio de la diócesis de su hermano y llegó a amenazarle. El conflicto entre hermanos se solventaría poco antes del fallecimiento de García, tras un encuentro entre los reyes de Castilla y Aragón y el obispo que concluiría con la devolución a García de los territorios arrebatados a su diócesis.⁶⁵

Parece claro que Sancho Ramírez moriría por motivo de una herida de flecha que se produjo durante el intento de sitio de Huesca en 1094.⁶⁶

3.3. Pedro I

Primogénito de Sancho Ramírez e Isabel de Urgel, nació hacia el año 1068. Continuando con la política matrimonial que habían emprendido sus predecesores, se casó con Inés, hija de Gui-Geffroi, conde de Poitiers y duque de Aquitania, manteniendo así sus buenas relaciones ultrapirenaicas. Tras la muerte de su primera esposa, se casó con Berta, cuyos orígenes se desconocen. Tuvo dos hijos, el primogénito, de nombre Pedro, e Isabel, de los cuales ninguno sobrevivió a su padre.

Fue un hombre culto y con una gran formación: sabía leer, escribir y dibujar.

Tras el fallecimiento de su padre, herido durante el sitio de Huesca, asume un mando para el que había sido preparado (gobernaba Sobrarbe y Ribagorza desde 1086) desde el fallecimiento de Sancho Ramírez en 1094.

Ante todo, Pedro I era un líder militar experimentado desde su juventud, pues había encabezado, en primer lugar y junto a su padre la expedición contra Zaragoza; también estuvo presente en la derrota cristiana frente a los musulmanes de la Batalla de Sagrajas ese mismo año. En 1089 participaba en la ocupación de Monzón y, años después en el asedio Huesca, que se culminaría en 1096 tras la batalla de Alcoraz, cuando la ciudad caería finalmente en manos aragonesas. En 1100 tomaría definitivamente Barbastro y, tras esto, se centraría en la toma de castillos musulmanes para asegurar sus territorios.⁶⁷

En cuanto a la religiosidad, este monarca se mantuvo en la línea que había marcado su padre, llegando a peregrinar a Roma, donde conoció al papa Urbano II en 1091.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 147-169.

⁶⁶ LAPEÑA PAÚL, A. I., *Sancho Ramírez... op. cit.*, p. 235.

⁶⁷ LALIENA CORBERA, C., "Pedro I" en Centellas Salamero, R. (coord.), *Los reyes... op. cit.*, pp. 34-39.

El rey Pedro I falleció en 1114, sin descendencia, por lo que el poder recayó en su hermano menor, Alfonso, que recibiría el nombre de “El Batallador”.

Durante este reinado, los esfuerzos y las atenciones del rey se centrarían más en la ciudad de Huesca. Desde 1097 y hasta 1572, el obispo de ambas ciudades, Jaca y Huesca será la misma persona, que viajaría de un lugar a otro y mantendría canónigos en ambas sedes.⁶⁸

3.3. Alfonso I

Hermano de Pedro I, “El Batallador” accedió al trono de Aragón en el año 1114, posición en la que se mantuvo hasta su fallecimiento en 1134. Hijo de Sancho Ramírez y Felicia de Roucy, nació hacia el año 1073 y fue un gobernante belicoso y conquistador.

En un intento por estrechar lazos con el vecino reino de Castilla, Alfonso I se casó con la hija de Alfonso VI, doña Urraca, que había quedado viuda de Raimundo de Borgoña. Este hecho constituyó un primer intento de unificación entre Castilla y Aragón. No obstante, el matrimonio no funcionó por la absoluta disparidad de caracteres de ambos contrayentes. Alfonso I era un hombre autoritario y doña Urraca no estaba dispuesta a ceder ante las ambiciones de poder del aragonés. Fueron constantes las disputas entre ambos esposos, llegándose a tornar violentas en ocasiones. Finalmente, lograron la nulidad matrimonial aduciendo razones de consanguinidad.⁶⁹

En 1118, un concilio celebrado en Toulouse acordó una cruzada contra Zaragoza, que capitularía en diciembre de ese mismo año. Las crónicas musulmanas señalan el buen trato a los habitantes de Zaragoza por parte del rey tras la conquista, permitiéndoles abandonar la ciudad o quedarse en ella manteniendo su religión y organización sin ningún tipo de represalia.

En 1119, “El Batallador” culminaría su conquista tomando Tudela, Tarazona y Borja. Al año siguiente, repoblaría Soria, Cariñena y Singra e iniciaría un asedio contra Calatayud.⁷⁰

Existió asimismo un intento por establecer en Granada un punto estratégico que acelerase el proceso de reconquista, pero fue sabotado por los almorávides.

⁶⁸ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil años...*, op. cit., pp. 54-55.

⁶⁹ LEDESMA RUBIO, M. L., “Alfonso I”, en Centellas Salamero, R. (coord.), *Los reyes...* op. cit., pp. 43-49.

⁷⁰ LACARRA DE MIGUEL, J. M., *Alfonso el Batallador*, Guara, Zaragoza, 1978, pp. 53-105.

La conquista de los diversos territorios conllevó el establecimiento de la reforma religiosa en los mismos, tarea en la que el obispo Esteban de Huesca y Jaca tuvo un importante papel.

El rey fallecería en 1134 tras un frustrado intento de conquistar Fraga. Su testamento ofrecía su legado a las Órdenes Militares fundadas en Tierra Santa, pero los nobles aragoneses se negaban a aceptar que instituciones foráneas acumulasen tanto poder.

Finalmente sería Ramiro II, hermano menor del rey quien subiría al trono, obteniendo a cambio las Órdenes Militares, abundantes tierras y bienes.

En cuanto a su relación con la ciudad de Jaca, debió de tener un mayor interés por el desarrollo de la misma y la terminación de la Seo.⁷¹ Es posible que este hecho tuviera que ver con la amistad de Alfonso I con el obispo Esteban.⁷² Pese a que parece claro que sí se invirtió en Jaca, después de 1118, se concentraron grandes esfuerzos en la que había convertido en la nueva capital del reino, Zaragoza.

3.4. Ramiro II, Petronila, Ramón Berenguer IV y

Alfonso II

Ramiro II, el hijo más joven de Sancho Ramírez y Felicia de Roucy nació en 1086. De vocación eclesiástica, las posibilidades de que llegase a reinar eran muy pocas. Para 1111 ya era abad de Sahagún, en 1114 fue nombrado obispo de Burgos y en 1117, de Pamplona, de donde fue desplazado por un legado pontificio, Pedro de Librana. Sus ambiciones estaban depositadas en la diócesis de Roda-Barbastro, a la que finalmente accedió poco antes del deceso de su hermano, en 1134.

El acceso de Ramiro II al trono no sería fácil, pues en el testamento de su hermano aparecían como beneficiarias de su legado las Órdenes Militares del Hospital, Temple y Santo Sepulcro, unas órdenes religiosas extranjeras, algo inadmisibles para los grandes señores aragoneses. De hecho, los nobles pamploneses eligieron un nuevo rey, García Ramírez (1134-1150).⁷³ Ante esta realidad, el hermano menor del rey decidió acceder al trono, renunciando a sus votos, buscando y encontrando apoyos y siendo

⁷¹ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil...*, op. cit., p. 78

⁷² DURÁN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés...*, op. cit., p. 208

⁷³ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil...* op.cit, p. 88.

coronado finalmente en Jaca, donde se reunieron los más importantes nobles y obispos de Aragón, según la *Chronica Adefonsi imperatoris*.⁷⁴

Para velar por la continuidad del reino, “El Monje” debía solucionar sus problemas con el resto de candidatos al trono y procurarse descendientes directos. Tras firmar la paz con García Ramírez de Navarra y ganar los apoyos de los nobles frente al castellano Alfonso VII, se aseguró de encontrar una mujer cuya fertilidad estuviera garantizada por haber tenido hijos con anterioridad, una viuda, Agnes de Poitiers, hija del duque de Poitiers de la que, en el año 1136, nacería Petronila.

La realeza y la toma de este tipo de decisiones por parte del rey Ramiro II no fueron vistas con buenos ojos por parte de la Santa Sede, de la que el reino de Aragón se alejaría por un tiempo.

El matrimonio de Petronila con Ramón Berenguer IV, que había tomado Lérida en 1149 constituye la génesis de la Corona de Aragón, que se produjo en el año 1150. Gran parte de la toma de decisiones recayó en la persona del conde catalán aún en vida del rey aragonés.

En cuanto a la célebre leyenda de la “Campana de Huesca” que habla de cómo este rey tomó la decisión de ajusticiar a una serie de nobles contrarios a sus intereses, parece que sí hay algo de cierto, probablemente con motivo de la ruptura de la tregua de los musulmanes y la consecuente pérdida de Mequinenza así como por el clima de inestabilidad existente en el reino.⁷⁵

El interés de este rey en la ciudad de Jaca y en su catedral fue discreto, más allá de su coronación y de la confirmación de sus fueros,⁷⁶ pues su mirada se centró en ciudades que habían adquirido una mayor importancia, como fueron Huesca y Zaragoza y, antes de su coronación, en las diócesis que él mismo había dirigido.

Tras él, durante la regencia de Ramón Berenguer IV y Petronila, así como durante el reinado de Alfonso II (nacido en 1157), los esfuerzos urbanizadores y constructivos se centraron en la ciudad de Zaragoza donde, en 1166, se comenzaría a construir la Catedral de San Salvador. Acuden a Jaca como lugar de paso para entrevistarse con gobernantes extranjeros y, del mismo modo, también confirman sus fueros.⁷⁷

⁷⁴ UBIETO ARTETA, A., “Ramiro II” en Centellas Salamero, R. (coord.), *Los reyes... op. cit.*, p. 55.

⁷⁵ BUESA CONDE, D.J., *Jaca, dos mil... op.cit.*, p. 98.

⁷⁶ UBIETO ARTETA, A., *Jaca: documentos...*, *op. cit.*, pp. 22-23 y pp. 64-65.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 169-172.

Durante el reinado de este rey, quien ha pasado a la historia con el sobrenombre de “El Casto”, incorporó a través de pactos diplomáticos a la recién inaugurada Corona de Aragón los territorios de Provenza y El Rosellón, además, fundó la ciudad de Teruel en el año 1171. Con el objeto de calmar las tirantes relaciones con Castilla, se casó con Sancha de Castilla, tía de Alfonso VIII en 1174.

Falleció en Perpiñán en 1196 y fue enterrado en el monasterio de Poblet.

3.5. Pedro II y Jaime I

Pedro II

Pedro II accedió al trono en 1196 tras el fallecimiento de Alfonso II “El Casto”. Casado con María de Montpellier, de quien se mantuvo distante en todo momento y la cual engendró a su heredero Jaime I. Tal era el nivel de distanciamiento en 1207, Pedro II llegó a pedir la nulidad matrimonial al papa Inocencio III con el objeto de pactar otro matrimonio estratégico, pero no se la concedieron.

Viajó a Roma en 1204, donde renovó el vasallaje que ya había establecido Sancho Ramírez destinando una cierta suma económica anual a la Santa Sede y siendo coronado por el pontífice. Proyectó avances hacia Mallorca ya hacia el Levante, llegando a tomar en 1204 Rubielos de Mora. Fue llamado “El Católico” por su participación y éxito en la batalla de las Navas de Tolosa (1212).

Falleció en Occitania, donde había viajado con el objeto de prestar ayuda a sus vasallos franceses, concretamente en la batalla de Muret en el año 1213.⁷⁸

Se tienen varias noticias de su presencia en Jaca, tanto para reafirmar los fueros como por motivos económicos, en concreto por petición expresa del obispo García, que demandaba al monarca la solución al estado de miseria que sufría la Iglesia en la ciudad.⁷⁹ Además de para otras entrevistas con dirigentes extranjeros, Pedro II participa en un sínodo convocado en esta ciudad por el obispo García de Gúdal en 1208 con el objeto de terminar con la crisis económica y espiritual de la zona.

Tras este sínodo, llega a Jaca la orden mendicante de San Francisco de Asís, que establecieron un convento en la ciudad en un territorio cedido por los monjes pinatenses.⁸⁰

⁷⁸ UTRILLA UTRILLA, J. F., “Pedro II”, en Centellas Salamero, R. (coord.), *Los reyes... op. cit.*, pp. 76-80.

⁷⁹ BUESA CONDE, D. J., *Los sínodos de Huesca...*, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁰ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil años...*, *op. cit.*, pp. 99-102 y 108-110.

Jaime I

El heredero al trono de la Corona de Aragón sería Jaime I, primogénito de Pedro II nacido en Montpellier en 1208. A la muerte de su padre, se encontraba preso en el castillo de Carcasona. Hubo que pedir la intervención del papa Inocencio III para que fuera liberado.

Accedió al trono de manera prematura, razón por la cual muchos nobles no le aceptaron y hubo de enfrentarse a diversos problemas durante los años veinte del siglo XIII.

Se casaría con Doña Berenguela, tía de Fernando III de Castilla en 1221. Fue un matrimonio estratégico para tratar de acercarse Castilla que, recurrido ocho años después, fue anulado. Su segundo matrimonio fue con doña Violante de Hungría, de quien nacería su heredero.

En cuanto a la labor conquistadora que lo hizo célebre, se pueden destacar las campañas de Baleares (1229-1232) y Valencia (1229-1238). Es importante también su labor legisladora, adaptada a las particularidades de cada uno de los territorios que iba conquistando.⁸¹

En cuanto a las relaciones de este monarca con la ciudad de Jaca, parecen ser inexistentes hasta la llegada al obispado de Vial de Canellas en 1236. Este prelado era familia del rey y se le señala como acompañante de éste en muchos documentos, razón por la cual, tanto “El Conquistador” como su familia serían generosos con las donaciones a la diócesis de Jaca y Huesca.

Al fallecimiento del obispo Vidal, le sucedería en el cargo Domingo Sola, sin apenas relación con el monarca. Tras él, un importante cargo llega a la cabeza de la diócesis, García Pérez de Zuazo, también sin demasiada relación con el rey, fallece en 1273. Es entonces cuando el monarca aprovecha para introducir reformas y lograr un control sobre la Iglesia en estos territorios, apoderándose de importantes rentas y utilizando sus influencias para que Jaime Sarroca, un hombre emparentado con la familia real muy cercano al rey, fuera nombrado nuevo obispo de Jaca-Huesca.⁸²

⁸¹ CABANES PECOURT, M^a. D., “Jaime I” en Centellas Salamero, R. (coord.), *Los reyes... op. cit.*, pp.85-90

⁸² BUESA CONDE, D. J., “La diócesis de Huesca-Jaca...”, *op. cit.*, pp. 78-83

Cabe apuntar asimismo la noticia, apuntada por María de los Desamparados Cabanés Pecourt y es que hubo varios jacetanos que tras la conquista de Valencia, fueron a repoblarla.⁸³

Este rey fallecería en 1276 en Alcira, Valencia.

3.6. Desde el siglo XIV hasta la llegada de la Modernidad

Avanzando un poco en el tiempo y llegando al siglo XIV, Jaca se convierte en un escenario de guerras europeas, en una víctima de las pestes endémicas y en una ciudad víctima de una crisis en todos los sentidos. En estos tiempos se aboga por el asegurar del recinto amurallado, a cuyo mantenimiento no sólo contribuye la ciudad de Jaca sino que también lo hacen las poblaciones que rodean la vieja capital.

En tiempos de Pedro IV “El Ceremonioso”, se produce la guerra castellano-aragonesa también llamada la Guerra de los dos Pedros, ante la cual Aragón es sometido a un asedio constante por parte de los ejércitos de Pedro I “El Cruel” y su población se ve diezmada por la peste. El conflicto se tornó internacional por la intervención de los distintos aliados de Aragón y Castilla. Finalmente el conflicto se saldó con grandes pérdidas materiales y humanas, pero sin cambios importantes en los territorios de ambos reinos.

Todos los reyes de este siglo XIV estuvieron de acuerdo en la pertinencia de mantener esta defensa, pero fue Martín “El Humano” (1356-1410) quien más se preocupó por mejorarla, preocupado por el hecho de que la ciudad estuviera cerca de las fronteras con tantos reinos potencialmente peligrosos, como eran el de Navarra, el de Francia o el condado de Foix.⁸⁴ Es precisamente durante el gobierno de este rey cuando se produciría, en 1395 un gran incendio en la ciudad que asola barrios enteros. Con él, desaparecen tanto viviendas como reservas, así como una gran cantidad de documentos. En 1398 se solicitan desde el concejo de Jaca una serie de privilegios al rey con el objeto de recuperarse de tamaña catástrofe.⁸⁵

El noticiario de Pedro Villacampa documenta otra serie de incendios en la ciudad durante la primera mitad del siglo XV.⁸⁶

Esta centuria está marcada por la demanda de autonomía por parte de Jaca cuya población está acostumbrada a unos fueros que, rey tras rey, habían ido reafirmando

⁸³ CABANES PECOURT, M^a. D, *Repoblación jaquesa en Valencia*, Anubar, Temas Valencianos, Zaragoza, 1980.

⁸⁴ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil años...*, *op. cit.*, pp.127-129

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 140-141

⁸⁶ LLABRÉS Y QUINTANA, G., “El noticiario...” *op. cit.*, pp. 179-200.

hasta la llegada al poder tras el Compromiso de Caspe (1412) de la dinastía de los Trastámara, que llevaban a cabo una política más centralizadora.⁸⁷

Con la llegada de la Edad Moderna, entre los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI, Jaca recupera en cierta manera su importancia por ser un centro comercial y de intercambios culturales importante. La Catedral puede limpiar su imagen gracias a la incorporación de nuevas capillas con un lenguaje artístico rompedor para el momento. En 1512, se pone de manifiesto la crisis espiritual que sufría la zona de la Jacetania, pues en ella abundaban “las supersticiones y la brujería”.⁸⁸

Tras el fallecimiento del rey Fernando II el Católico en 1516 y hasta que se produce la coronación de Carlos I como rey de Aragón en 1518 surge una fuente de inestabilidad motivada por el desgobierno que desemboca en revueltas y bandolerismo, que no comienza a solucionarse hasta tiempos de Felipe II, cuando trata de atajar el problema asegurando los caminos y empleando a más soldados para la guarnición.⁸⁹

En 1572, Jaca recupera su condición de diócesis independiente de Huesca. El nuevo obispo de la ciudad sería Pedro del Frago.

⁸⁷ BUESA CONDE, D. J., *Jaca, dos mil años...*, op. cit., pp. 153-161

⁸⁸ *Ibidem*, p. 184

⁸⁹ *Ibidem*, pp.176-177

4. HISTORIA CONSTRUCTIVA DE LA CATEDRAL DE JACA

Para hablar de las distintas obras realizadas en el edificio objeto de nuestro estudio cabe dividir su historia en diversas etapas, comenzando desde el principio, que lo estableceremos en el momento en que se planteó construir el templo y terminando en las restauraciones de los últimos años.

Si bien se desarrollará en mayor profundidad las partes construidas en época medieval por ser el objeto principal de estudio del presente trabajo, no se dejarán de lado las obras más modernas para tratar de marcar las diferencias entre las partes que corresponden a cada uno de los periodos y a sus correspondientes estilos artísticos.

El primer tema que cabe tratar es el inicio de las obras, cuya cronología sigue siendo una cuestión discutida entre quienes han estudiado este templo. Las razones de esta polémica en torno a las fechas de inicio de las obras parten de la existencia de unos documentos que señalan, por un lado, la convocatoria de una reunión de obispos que tuvo lugar en el interior de la catedral en el año 1063,⁹⁰ por otro, unas donaciones realizadas por el rey Ramiro I para la finalización de las obras del templo⁹¹ y, finalmente un documento del papa Urbano II que da fe tanto de los límites del obispado de Jaca, como de las donaciones realizadas por el rey Ramiro I para la finalización de las obras.⁹²

Hasta principios de los años 60, la comunidad científica aceptaba como válidos estos documentos, entendiendo por tanto, que para 1063, las obras de la catedral debieron de estar prácticamente terminadas.

Sin embargo, la historiografía sobre este tema cambió cuando Antonio Ubieto Arteta publicó un artículo en el que trataba de demostrar que los documentos que habían ayudado a datar la construcción de la catedral eran falsificaciones.⁹³

A partir de este momento, muchos estudiosos pasaron a considerar la Catedral de Jaca como una obra realizada en una fecha más tardía, que se empezaría, como muy pronto, en el año 1077, coincidiendo con la declaración de la ciudad de Jaca como

⁹⁰ UBIETO ARTETA, A., *Jaca, documentos municipales*, op. cit., pp. 36-41

⁹¹ *Ibidem*, p. 42.

⁹² *Ibidem*, pp. 57-58

⁹³ *Idem*, "La catedral románica de Jaca..." op. cit., pp. 125-137

capital del Reino de Aragón y la concesión de los fueros por parte del rey Sancho Ramírez.⁹⁴ De esta manera, su construcción se extendería hasta bien entrados los años noventa del siglo XI o incluso más tarde.⁹⁵ Si bien siguió habiendo investigadores que situaron la cronología de esta obra en fechas más tempranas,⁹⁶ la tendencia entre los medievalistas es aceptar esta fecha algo más tardía, como válida.

No obstante, nosotros tendemos a pensar que la fecha de construcción pudo ser más temprana por varios motivos. En primer lugar, comprendemos que la declaración de la ciudad de Jaca como capital del reino no debió de ser espontánea, sino fruto de una reflexión que pudo tomar algún tiempo, reflexión que pudo fácilmente llegar a la conclusión de la necesidad de dotar al territorio de unas infraestructuras dignas de una ciudad importante, como es el caso de una catedral.

La segunda razón está en relación con la Iglesia de Santa María de Iguácel, cuyo lenguaje arquitectónico y decoración beben claramente de la influencia de la Seo jaquesa. Esta iglesia, según reza su célebre inscripción habría sido terminada para el año 1072.⁹⁷ Se ha planteado que la influencia fuera en la otra dirección, hacia la Catedral de Jaca, no obstante, dada la calidad inferior de esta iglesia, parece más lógico pensar que la Catedral de Jaca sirviera de ejemplo para el taller que realizara la obra de Iguácel, que contaría con un presupuesto más modesto que no le permitiría realizar una obra del nivel de calidad de la Catedral de Jaca.

En tercer lugar, consideramos que, si bien es muy probable que las actas del concilio de obispos de 1063 sean falsificaciones, no nos parece tan evidente que la totalidad de su contenido sea falso. Ante las razones que Ubieto esgrimía a favor de la teoría de que se trata de una falsificación, se podría plantear la posibilidad de que se trate de una copia de otro documento donde se emplee el lenguaje o las fórmulas propias de los documentos de un momento algo más tardío.

Finalmente, está su cabecera, su forma original, sus fases constructivas y sus sucesivas reconstrucciones y restauraciones. Es precisamente por esta zona por donde,

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 49-51.

⁹⁵ DURÁN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés... op. cit.*, pp. 45-52.

⁹⁶ ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "La Catedral de Jaca..." *op. cit.*, pp. 179-201 y CANELLAS LÓPEZ, Á. Y SAN VICENTE PINO, Á., *Aragon Romain, op. cit.*

⁹⁷ Esta cronología también ha sido puesta en duda en ocasiones, pero nos inclinamos a pensar que la inscripción es verdadera, basándonos en las razones aducidas en las obras como:

KINGSLEY PORTER, A., "Iguacel and more romanesque art of Aragon", *The Burlington Magazine*, 300, v. 52, Londres, 1928, CANELLAS, A. Y SAN VICENTE, A., *La España Románica. Aragón*, Encuentro, Madrid, 1979, pp. 155-161 y ESTEBAN LORENTE, J. F., GALTIER MARTÍ, F. y GARCÍA GUATAS, M., *El nacimiento del arte románico, op. cit.* y GALTIER MARTÍ, F. B. (coord.), *Non meis meritis. Guía y estudio crítico de la ermita de Santa María de Iguácel*, Zaragoza, Ed. Egido, 1999

casi con toda probabilidad, se comenzó la construcción del templo, lo cual es determinante para arrojar algo de luz sobre el problema de su cronología.

Juan Francisco Esteban Lorente, trató de establecer una periodización de las distintas etapas constructivas de la Catedral de Jaca en época medieval atendiendo principalmente a la metrología de la catedral, entendiendo que los cambios de plan en la construcción del templo se revelan a través de la aplicación de cánones, medidas o armonías distintas. Añade también en su pormenorizado estudio algunas ideas sobre las fuentes de donde se pudieron tomar los distintos y sucesivos modos de enfrentarse a la construcción de la catedral, siendo éstos ejemplos de edificios potencialmente conocidos por quienes se encargaron de erigir la Catedral de Jaca.

Esteban Lorente consideró que existieron cuatro fases, en las que participaron cuatro maestros o talleres distintos.

La primera fase, a la que corresponderían la cimentación de la cabecera, la parte baja del ábside norte, parte del muro y el arranque de los soportes, estaría regida por la proporción del triángulo equilátero, que aparecería en otros ejemplos tan significativos como el plano de Saint-Gall (de la primera mitad del siglo IX), Saint Hilaire de Poitiers (hacia 1040) o, muy especialmente -por su cercanía-, los primeros tramos de Santa María de Obarra (1002-1020). Estos trabajos debieron de realizarse a mediados del siglo XI, en una fecha cercana a las obras de Saint Hilaire de Poitiers.

El segundo taller o maestro pudo emplear la proporción áurea o divina proporción, que estaría también presente en las cabeceras de San Paragorio de Noli y la cercana San Caprasio en Santa Cruz de la Serós, ambas del primer cuarto del siglo XI. Esta etapa constructiva comprendería la finalización de los ábsides con un marcado aumento del grosor de los muros, la terminación de los soportes, los arcos torales, las bóvedas de los brazos del transepto, manteniendo el cubrimiento de madera en las naves del cuerpo basilical. Este arquitecto o taller debió de trabajar en Jaca en los años 70 del siglo XI.

La tercera etapa respondería a proporciones basadas en armonías musicales, probablemente se realizaría hacia 1080 y terminaría el último tramo de la iglesia y realizaría gran parte de la decoración escultórica de la catedral, incluyendo la de la portada occidental.

Un cuarto maestro, seguiría también unas proporciones basadas en armonías musicales, aunque con ciertas peculiaridades. Debió de construir el pórtico occidental ya entrado el siglo XII, con un buen dominio del levantamiento de bóvedas. También

emprendería la obra de una gran torre colocada encima del pórtico que se remodelaría, reformaría y finalmente destruiría por completo en años posteriores.⁹⁸

Dejando a un lado el valor simbólico que el profesor Esteban atribuyó a las medidas que tomó para su investigación, así como los significados que le atribuyó a la división en módulos que entendió que existía en las diversas etapas constructivas, su hipótesis de que éstas fueron llevadas a cabo por maestros o talleres que tenían planes distintos para la terminación del templo, sí nos parece interesante.

Esteban Lorente apuntaba que los primeros tramos de Santa María de Obarra habían sido diseñados siguiendo las proporciones del triángulo equilátero y que ello probablemente había influido en los primeros maestros que trabajaron en la Catedral de Jaca. No obstante, la influencia de esta iglesia lombardista no se limita a las proporciones, sino que es mucho más evidente en el trazado original de la cabecera, con unas proporciones y una forma similar a la de Santa María de Obarra que a la de cualquier otro templo: con un corto presbiterio y una escasa profundidad en los ábsides. Dos dibujos conservados en el Archivo de la Catedral de Jaca [Documentos y planos 1 y 2], ambos del siglo XVI, confirman la forma original de la cabecera, uno de ellos es una planta que muestra el estado de la Catedral en ese momento,⁹⁹ mientras que el otro, corresponde a un proyecto de restauración del ábside central de la catedral,¹⁰⁰ que se mantuvo así hasta 1792, cuando se inician las obras de ampliación del presbiterio con el objeto de cambiar el coro de lugar y de hacer más profunda la capilla mayor, hecho atestiguado también por un documento del mismo archivo jacetano.¹⁰¹

En cuanto a la decoración de aplicación arquitectónica, parece haber un cambio de estilo importante entre la de motivos vegetales en los capiteles, las bolas de las basas y el ajedrezado y los capiteles figurativos con escenas bíblicas que aparecen en diversas zonas de la Seo jaquesa. Estas diferencias probablemente son fruto del hacer escultórico diferente de, al menos, dos talleres que poco tienen que ver el uno con el otro, con formaciones muy distintas y que, casi con toda seguridad, trabajaron en etapas constructivas dispares. De este modo, las decoraciones vegetales en los capiteles, las bolas, los ajedrezados, las piñas, la alternancia entre pilares y columnas y la forma de la mayoría de los vanos corresponderían a un primer modo, en el que pudieron participar

⁹⁸ ESTEBAN LORENTE, J.F., “La metrología románica de la Catedral de Jaca: 1”, *op. cit.*, pp. 241-262, *Idem.*, “El tímpano de la Catedral de Jaca (Continuación)”, *op. cit.*, pp. 460-461 e *Idem.*, “La metrología románica de la Catedral de Jaca: 2”, *op.cit.*, pp. 231-258.

⁹⁹ Archivo de la Catedral de Jaca, Pergaminos-trazas relativas a la Catedral de Jaca, 525 P18/7.

¹⁰⁰ Archivo de la Catedral de Jaca, Pergaminos-trazas relativas a la Catedral de Jaca, 523 F18/5.

¹⁰¹ Archivo de la Catedral de Jaca, Fábrica, C 203 legajo 3.

varios talleres sucesivos, pero con una formación y un modo de concebir la decoración similar. Esta manera de entender la ornamentación del templo probablemente sería llevada a cabo entre los comienzos de la construcción del templo hasta la segunda mitad de los años 70 o principios de los 80 del siglo XI.

Entre las décadas finales de este siglo XI y los primeros años del XII se produciría la decoración figurativa con escenas bíblicas, así como el relieve de los leones y el crismón de la portada occidental. Esta obra sería llevada a cabo por un taller o talleres que se corresponderían con la personalidad que ha sido identificada por otros estudiosos como el Maestro de Jaca por el método morelliano,¹⁰² o Maestro Esteban de Jaca por quienes lo han identificado con una personalidad artística presente en la Edad Media en la Península Ibérica que llevaría a cabo su actividad artística también en la Catedral Santiago de Compostela y en San Isidoro de León.¹⁰³

No podemos estar seguros de si se trató de uno o varios talleres. Por las diferencias de calidad en la talla en los distintos capiteles, parece claro que fueron varias las manos que participaron en la decoración de este templo; lo cual no significa que no pudieran pertenecer al mismo taller, pues como viene a ser habitual en otros ejemplos del Románico Pleno, las tallas de menor calidad se sitúan en las zonas menos visibles mientras que las de mayor calidad se encuentran en las zonas de paso. Es por tanto posible, bien que el maestro de un mismo taller mandase hacer a los miembros de su cuadrilla menos hábiles o formados estas partes menos visibles y a los más diestros, las partes más visibles, o bien que se trate de talleres distintos. El nivel de diferencia de calidad entre algunos capiteles nos hace inclinarnos más bien por la segunda opción, lo cual nos hace concluir a este respecto, que emplear los términos de Maestro de Jaca o Maestro Esteban para referirse a una personalidad artística única que se encargaría de la decoración escultórica de este templo, si bien puede ser útil a nivel divulgativo, es poco ajustada o inexacta. Los signos lapidarios encontrados en la catedral revelarían la gran especialización que se llegó a alcanzar entre los integrantes de las cuadrillas que se hicieron cargo de la construcción de este templo, quienes llegaron a emplear marcas para marcar como propias algunas de las piezas y de este modo distinguirse los más

¹⁰² GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español... op. cit.*, pp. 70-75; ENRÍQUEZ SALAMANCA, C., *Jaca... op. cit.*, MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo...”, *op. cit.*, pp. 427-434 y BUESA CONDE, D. J., “La catedral de Jaca”, *op. cit.*, pp. 53-88.

¹⁰³ DURÁN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés... op. cit.*, pp. 45-52.

aventajados talladores, encargados normalmente de las labores más complejas de aquellos con menos habilidad.¹⁰⁴

Del mismo modo, estableciendo relaciones entre las formas de los capiteles más antiguos que se conservan en el cercano Monasterio de San Juan De la Peña, obras de del siglo XII,¹⁰⁵ con algunos de los pertenecientes al claustro nos hacen suponer la existencia de, al menos dos etapas constructivas más hasta comienzos del siglo XIII [Figura 1].



Figura 1



Figura 2

A principios del siglo XII, en tiempos del obispo Esteban se comenzaría a construir un claustro que no se terminaría hasta el siglo siguiente, cuando quedaría terminado y profusamente decorado escultóricamente. Entre los capiteles que se han conservado, algunos de ellos pertenecerían al hoy destruido claustro medieval, que hoy se encuentran dispersas en distintas zonas del templo, en museos o en colecciones particulares. En ellos se revelan muy distintos estilos y calidades, por lo que, con toda probabilidad, fueron realizados por varios talleres en diferentes etapas que se extienden entre los años finales del siglo XI o principios del XII y los inicios del siglo XIII los más tardíos. En los inicios de su

¹⁰⁴ TORRE MARTÍN-ROMO, R. DE LA, “Breve memoria de los signos lapidarios...”, *op. cit.*, pp. 237-248.

¹⁰⁵ GARCÍA LLORET, J. L., *La escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, C.S.I.C., 2005 y LAPEÑA PAÚL, A. I., “El claustro de S. Juan de la Peña”, en la web de GARCÍA OMEDES, A., <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones034SJP.htm> (Consultada en julio de 2015)

construcción, los capiteles que coronaban los soportes del claustro probablemente



Figura 3

fueran más sencillos, con motivos vegetales o animales y con menos elaboración que los posteriores [Figura 2]. No sería hasta algo más tarde cuando se realizarían los capiteles figurativos de esta zona, con un estilo refinado de clara influencia clásica [Figura 3]. Los que se asemejan a los capiteles más antiguos del claustro del Real Monasterio de San Juan de la Peña son los de cronología más temprana, que probablemente sirvieran de fuente de inspiración para los alrededores

de la entonces capital del reino de Aragón. Un dibujo del siglo XVI de la planta del claustro [Documentos y planos 3] conservado en el Archivo de la Catedral puede ayudar a imaginar el estado primigenio del mismo.¹⁰⁶

Existe una Bula papal que señala el año 1139 como el de la terminación del templo, incluyendo su decoración.¹⁰⁷ El establecimiento de esta fecha, sin embargo es algo abstracto, pues no es posible saber qué se terminó exactamente o cuándo se terminó. La única información que puede aportar este pergamino es la confirmación de lo que ya suponíamos por todo lo anterior: que para esta fecha del siglo XII, la iglesia estaría terminada, decorada y en pleno funcionamiento.

Un documento firmado por García de Gudal,¹⁰⁸ obispo de Jaca y Huesca, en 1208 da fe del estado de ruina económica de la diócesis jaquesa, pues destina a la misma, una partida económica mayor para tratar de remediar el estado de bancarrota. Esta situación confirma el abandono sufrido por esta sede por parte de las autoridades eclesiásticas y políticas a favor de las sedes de Huesca (conquistada en 1096) y, especialmente de Zaragoza (conquistada en 1118). Estas ciudades se convierten en las más importantes de esta zona de la ya Corona de Aragón, perdiendo de esta manera Jaca la muy relevante posición de la que había disfrutado.

La zona de la Jacetania sufrió una serie de conflictos bélicos durante el reinado de Jaime I (1213-1276). Los sucesivos obispos de la sede durante el reinado del

¹⁰⁶ Archivo de la Catedral de Jaca, Pergaminos-trazas relativas a la Catedral de Jaca, 528 P18/6.

¹⁰⁷ DURÁN GUDIOL, A., *Colección diplomática de la Catedral de Huesca...* op. cit., pp. 58-65.

¹⁰⁸ UBIETO ARTETA, A., *Jaca, documentos municipales*, op. cit., pp. 90-91.

“Conquistador” (García de Gudal, Vidal de Canellas, Domingo Sola, García Pérez de Zuzo) tuvieron relaciones más o menos cercanas con la institución monárquica y con la persona del rey, que en gran medida determinaron el interés de éste último en la sede episcopal y en las iglesias que en ella se conservaban así como las rentas que éstas percibían.¹⁰⁹ Esta etapa concluyó con una reducción importante de la población de la ciudad de Jaca, con un empobrecimiento de la Iglesia en esta zona, lo cual produciría un inevitable deterioro de la catedral producto de un mantenimiento deficiente.

Esta época de decadencia y deterioro de la Catedral perdura hasta el siglo XV. Se producen muy pocas renovaciones, sólo obras de mantenimiento, como la que atestigua un documento [Documentos y planos 4] del año 1342 conservado en el Archivo de la Catedral de Jaca.¹¹⁰

De agosto del año 1375, un pergamino documenta un incendio que de alguna manera afectó tanto a este edificio como a una serie de casas de la ciudad, pues señala la concesión por parte de Juan I de unas rentas procedentes del peaje de Canfranc a la ciudad durante seis años para poder reparar los daños del mismo.¹¹¹

Varios incendios de cierta entidad consecutivos (entre 1395 y el primer cuarto del siglo XV)¹¹² evidencian el peligro que supone el mantenimiento del tejado de madera. Es probable que por esta razón, en 1407 se reseñe la necesidad de realizar obras en el edificio.

A mediados del siglo XV, documenta Buesa Conde, se producen las obras en la capilla Santa Cruz subvencionadas por el rico canónigo García Latienda. Se erige también lo que hoy es la torre del campanario y antes era la Torre del Reloj, gracias al patrocinio de otro canónigo, Jorge Lasieso.¹¹³ Sus reparaciones se hacen necesarias desde poco después de su construcción, sufriendo distintas renovaciones, y reformas desde el siglo XVII hasta el año 1882.¹¹⁴

Para esta misma época, entre 1430 y 1450 se estaría realizando también la capilla de Santa Orosia.

Durante estos años, Pedro Villacampa, un ciudadano de Jaca que tuvo por afición la escritura, documentó algunas de las cosas que le ocurrieron, que le contaban o

¹⁰⁹ BUESA CONDE, D. J., “La diócesis de Huesca-Jaca en tiempos de Jaime I” en VV. AA., *Jaime I y su época*, Congreso de Historia de la Corona de Aragón, v. 3, 10, 1979, pp. 77-85.

¹¹⁰ Archivo de la Catedral de Jaca, Pergaminos-trazas relativas a la Catedral de Jaca, 151 B89 año 1342.

¹¹¹ ALVAR LÓPEZ, M., *Documentos de Jaca...op. cit.*, p. 136.

¹¹² BUESA CONDE, D. J., “La Catedral de Jaca”..., *op. cit.*, pp. 80-88.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ BUESA CONDE, D. J., La torre del reloj, *op. cit.*, pp. 18-35.

que veía a su alrededor entre 1492 y 1563 (cuando se supone su fallecimiento). Entre sus escritos, se notifica la existencia de un incendio en el año 1440,¹¹⁵ que afectaría en buena medida a la catedral, que además de ver su techumbre muy afectada, perdería algunos de los documentos antiguos que conservaba su archivo. Pese al acuerdo para emprender la reparación de los elementos más dañados de la obra, el estado de la catedral para los años finales del siglo XV seguiría siendo ruinoso.¹¹⁶

Es en el siglo XVI cuando se acometen reformas importantes. Pedro Villacampa da testimonio del cubrimiento con bóvedas de las naves laterales entre el año 1520 y el 1530, dato que coincide con los justificantes de algunos pagos parciales conservados en el archivo de la catedral de Jaca.¹¹⁷ Sería el maestro Juan de Segura quien se encargase del diseño de este nuevo cubrimiento, éste aprovechó la masiva fábrica original románica para realizar la obra. Articuló cada una de las naves en cinco tramos cubiertos con bóvedas de crucería estrelladas. Se relaciona también a este arquitecto con algunas de las capillas, como la de San Sebastián (1521), con la sacristía y su compleja bóveda de crucería, con un esquema parecido a la de San Agustín, con la de Santa Ana, de acceso apuntado y bóveda de crucería simple y con la de la Anunciación, con un arco carpanel moldurado o la apertura al crucero de la capilla de San Miguel.¹¹⁸

Precisamente en la Capilla de San Miguel, se puede apreciar una de las primeras obras aragonesas al más puro estilo italiano de la época. Su arquitecto fue el florentino Juan de Moreto, aunque también colaboró Gil Morlanes “El Joven” y Juan de Salas. El promotor de la obra sería el mercader y consejero real Juan Lasala y Santa Fe. Aquí se apuesta por los modelos romanos, con un planteamiento muy novedoso que sin embargo, pasaría casi desapercibido en el panorama artístico del momento, más retardatario y con la mirada centrada en el gótico.¹¹⁹

La realización de la sacristía, también reseñada por Pedro Villacampa coincidiría con el año 1562 y se realizaría en la parte trasera de la cabecera de la iglesia, cubierta con dos bóvedas de crucería.

Ya en una visita pastoral de 1499 se habla de la capilla del Pilar de la Catedral de Jaca, pero ésta fue completamente reformada después de que se notificase su

¹¹⁵ LLABRÉS Y QUINTANA, G., “El noticiario de Pedro Villacampa”, *op. cit.*, pp. 179-180.

¹¹⁶ BUESA CONDE, D. J., “La Catedral de Jaca...”, *op. cit.*, pp. 80-88.

¹¹⁷ OLIVÁN JARQUE, M. I., “Obras y reformas arquitectónicas en la Catedral de Jaca...”, *op. cit.*, pp. 167-183.

¹¹⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Una aproximación a las artes de la Jacetania entre el gótico y el renacimiento...”, *op. cit.*, p. 153 y MORTE GARCÍA, C., *Obras Maestras restauradas. Capilla de San Miguel Arcángel y monumento funerario... op. cit.*

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 154

existencia en esta visita. En el último cuarto del siglo XVI, la cofradía de Nuestra Señora del Pilar pedía la concesión de un espacio al cabildo, que le concedería el permiso poco después a condición del cumplimiento de una serie de requisitos como fueron la responsabilidad por parte de la cofradía del mantenimiento de los tejados. Esta capilla forma parte de las dependencias del Museo Diocesano de Jaca desde el año 1970.

En cuanto al abovedamiento de la nave central, sería realizado por el arquitecto Juan de Bescós bajo el encargo del camarero de la Seo de Zaragoza, Francisco Herbás. El encargo de la obra se firmó a mediados del año 1598, con un plazo máximo para su realización de dos años y medio, en un primer contrato y, prorrogado a un máximo de tres en el segundo. El encargo era el de voltear cinco tramos de bóveda, procurando la mayor entrada de luz posible a través de la apertura de vanos y se debía decorar todo con molduras.¹²⁰ El arquitecto Bescós, que para entonces estaba saturado de trabajo por los muchos encargos que recibía, únicamente se dedicó al diseño, muy cuidado como atestigua un dibujo conservado en el archivo catedralicio,¹²¹ [Documentos y planos 5] mientras que dejó la ejecución de la fábrica en manos de otros, como las del maestro Bartolomé de Hermosa, cuya labor llegó a ser elogiada por los inspectores que juzgaron la obra tras su finalización.¹²²

En el retablo del altar mayor intervinieron de nuevo Juan de Bescós y Bartolomé de Hermosa y así como un escultor de Ateca, Francisco del Condado. Se contrató en 1598 y para 1600 la obra escultórica estaba ya muy avanzada. Hubo que reforzar el suelo para asegurar la estabilidad de éste. En 1601, con el retablo ya montado, fueron a comprobar los términos del contrato el escultor Diego Ximénez y el maestro de cantería Miguel de Garizábal, que coincidieron en la necesidad de desmontarlo para añadirle dos columnas que le faltaban así como la sustitución de algunas de las esculturas por otras nuevas. A mediados de 1603, se produjo una nueva visura, esta vez por maestros diferentes, que, de nuevo, fue devastadora. Ante esta situación, el escultor Francisco del Condado huyó a Zaragoza. Juan Urliens sería el nuevo encargado de la escultura. Las importantes deudas contraídas tanto por el cabildo como por el propio Bescós obligaron a realizar cambios con respecto al proyecto original para abaratar lo que quedaba por hacer así como, se cree, negaron la necesidad de realizar una nueva visura de la obra. La

¹²⁰ GÓMEZ DE VALENZUELA, M., “Las bóvedas de la nave central...”, *op. cit.*, pp. 371-383.

¹²¹ Archivo de la Catedral de Jaca. Pergaminos y trazas relativas a la Catedral de Jaca. 426 38F año 15...?

¹²² GÓMEZ DE VALENZUELA, M., “Las bóvedas de la nave central...”, *op. cit.*, p. 376.

obra se terminaría en 1604, aunque seguiría trayendo consigo una multitud de problemas económicos que desembocarían en diversos pleitos y disputas. Este retablo no llegó a satisfacer a nadie en ningún momento, razón por la cual terminó retirándose con la remodelación del ábside a partir de 1790, dispersándose sus piezas por distintos lugares de Aragón.¹²³

Las cubiertas del claustro románico están muy deterioradas para finales del primer cuarto del siglo XVII, hasta el punto en que su reforma se hizo improrrogable. Por ello, se procedió al desescombros y el desmantelamiento de los tejados dañados de la mano de Juan Senaut. En 1679, se deshacen los de la zona este y en 1694, se reforma la parte sur.¹²⁴

Durante el siglo XVIII, la zona de la Jacetania contó con el favor de la dinastía borbónica,¹²⁵ que invertiría tanto en la renovación de la Catedral de Jaca como en otras iglesias de la zona. Dados los problemas de filtraciones que desde 1703 sufre la Seo jaquesa por la presencia del cementerio detrás de la misma, se decide intervenir: en primer lugar, se excava la zona y, ante la falta de efectividad de esta medida, se decide vaciar la zona del cementerio.

No obstante, la obra más importante y a la que ya se ha hecho referencia anteriormente, sería la realizada en la cabecera a partir del año 1790. Para conocer sus pormenores, existe un valioso documento en el archivo catedralicio que da bastante información sobre el mismo.¹²⁶ En él, aparece una relación pormenorizada de los trabajos realizados y los materiales empleados con las partidas presupuestarias que a ellos se dedican; hay también una buena cantidad de nombres de las personas que participaron en este proyecto así como bastantes detalles sobre el desarrollo del trabajo. Se repite con cierta frecuencia el nombre de Fray Manuel Bayeu y Subías, quien debió de ser el director de obras de esta reforma, pues con frecuencia aparece pidiendo los materiales que va necesitando al cabildo. Con esta obra, se demolió el ábside mayor románico con el objeto de alargar el presbiterio, creando así una capilla mayor de gran profundidad. Cabe apuntar que los sillares del ábside original fueron reutilizados en el levantamiento de la nueva obra. Para el año 1793 este proyecto se había concluido y decorado con las pinturas murales que hoy perduran.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ BUESA CONDE, D. J., “La Catedral de Jaca...”, *op. cit.*, pp. 80-88.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Archivo de la Catedral de Jaca, Fábrica, C 203, legajo 3.

Con la Guerra de Independencia, Jaca sufriría sucesivos sitios, que provocarían un abandono de la ciudad produciendo una inactividad tanto en las obras de mantenimiento como en las reformas. Posteriormente se realizan pocas obras, como la instalación de la calefacción, la instalación de un nuevo baldaquino dedicado a San Pedro en 1919 (sustituyendo a un templete dedicado a Santa Orosia).

Más entrado el siglo XX se realizan restauraciones y reformas sucesivas de las cubiertas, se instala el Museo Diocesano de Jaca (1963) emplazado en el antiguo claustro de la catedral. En 1971, se elimina la construcción que se emplazaba encima del pórtico occidental.

A partir de 1991, se inician unas intervenciones en el edificio para tratar de solucionar diversos problemas técnicos, mecánicos o constructivos. Luis Burillo Lafarga es el arquitecto de una intervención en el ábside norte que eliminaría las construcciones anejas y que cubriría la parte inferior de esta parte de la cabecera con una solución pétreo de superposición de placas rectangulares con el objeto de darle estabilidad y unidad, pero cumpliendo siempre con la norma de la restauración moderna de que este tipo de intervenciones que modifican el aspecto de un monumento sean reversibles.

Las obras de restauración encargadas a Luis Burillo Lafarga se extienden hasta las cubiertas, el archivo o en interior del templo.

Entre 1999 y 2004 se realizan pequeñas intervenciones en diversas capillas, como la de San Miguel o la de Santa Orosia.¹²⁷

En 2009 se emprendieron unas obras de actualización del Museo Diocesano de Jaca, que modernizaron su aspecto y museología.

Durante los últimos años y en la actualidad, se están realizando trabajos de restauración relacionados con la limpieza y consolidación de algunos de los capiteles románicos más emblemáticos conservados en la catedral o el Museo Diocesano; es el caso del capitel de David y los músicos o el del Sátiro.¹²⁸

El estado actual del edificio ha sido plasmado en las numerosas planimetrías presentes en la bibliografía [Anexo III: Planimetrías].

¹²⁷ GOBIERNO DE ARAGÓN, <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/catedral-san-pedro-jaca> (Consultada el 15 de agosto de 2015).

¹²⁸ http://www.heraldo.es/noticias/aragon/huesca_provincia/huesca/2014/10/17/inician_las_labores_restauracion_tres_capiteles_romanicos_catedral_jaca_316490_302 y GARCÍA OMEDES, A., <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043842CapitelSatiroMDJ.html>. (Consultadas el 15 de agosto de 2015).

5. USOS RITUALES Y LITÚRGICOS DE LOS DISTINTOS ESPACIOS EN ÉPOCA MEDIEVAL

Este tema de la liturgia y los rituales religiosos llevados a cabo en la Seo jaquesa en época medieval han sido poco tratados por los investigadores debido, principalmente, a la carencia de documentos de los cuales puedan extraerse datos. Una reciente publicación de Gloria Fernández Somoza en la que se ha realizado una revisión e interpretación de los documentos arroja algo de luz sobre este asunto, logrando abrir una línea de investigación muy interesante en la que cabe seguir trabajando.¹²⁹

En este artículo se tienen en cuenta las consuetas catedralicias, un *Liber Ecclesiae Iaccensis* o *Libro de actos fazientes por los señores sozdean, calonges y capitol de la Seu do Jaca*, *El libro de la Cadena*, así como distintas visitas pastorales y otros documentos. Cabe apuntar que muchos de los documentos que podrían haber contenido más información sobre estos temas probablemente ardieron en los sucesivos incendios documentados por Pedro Villacampa acaecidos durante el siglo XV en la Catedral.¹³⁰ Tampoco se puede aplicar la información de que se dispone de la liturgia llevada a cabo en otras catedrales cercanas a la de la antigua capital del Reino de Aragón, pues la liturgia, las celebraciones y los rituales son muy distintos en las distintas diócesis.

Realizar un análisis de un tema tan amplio de la liturgia en esta catedral durante la Edad Media es un trabajo complejo también por los sucesivos cambios que ha sufrido el edificio a lo largo de los siglos como se ha pretendido mostrar en capítulos anteriores del presente estudio.

Un primer documento hace referencia a una donación por parte de Ramiro I de incienso y luminarias así como para la construcción de un campanario y la adquisición de ocho campanas.¹³¹ Estas campanas debieron de regir la vida litúrgica de la catedral y la vida diaria de la ciudad. Para los canónigos que habitaban en la catedral, para quienes ésta cumplía además una función parroquial, las campanas marcarían los tiempos de su rutina religiosa. Hay que tener también en cuenta la cercana presencia de la llamada

¹²⁹ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia...”, *op. cit.*, pp. 75-104.

¹³⁰ LLABRÉS Y QUINTANA, G., “El noticiario de Pedro...”, *op. cit.*, pp. 179-200.

¹³¹ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia...”, *op. cit.*, pp. 77-78.

iglesia de San Pedro “El Viejo” de Jaca, con la que, con toda probabilidad, la catedral interactuaba como parroquia y templo episcopal. En este documento de las donaciones de Ramiro I aparecen también unas breves alusiones algunas prácticas litúrgicas, como las maneras de celebrar aniversarios, las entregas de comida a los necesitados de la institución de limosna de la catedral en el refectorio capitular o las vestimentas y asistencia de los canónigos al coro y capítulo.¹³²

El testamento del conde don Sancho datado en 1105 y recogido por Ramón de Huesca¹³³ se documenta que en ese momento se estaba construyendo una capilla dedicada a San Nicolás, San Agustín y San Marcial. Una consuetudine carente de fecha aunque datada en los últimos años del siglo XIV, nombra unos altares dedicados a San Pedro y a Santa María presentes en la Capilla Mayor; de ellos, se tiene poca información, aunque en vista de otros ejemplos peninsulares probablemente se tratase de elementos pertenecientes a una misma unidad litúrgica y seguramente se dispusiesen de forma consecutiva en la misma capilla.¹³⁴

Una visita pastoral de 1499, recogida por Antonio Durán Gudiol¹³⁵ señala la existencia de seis capillas en el interior de la iglesia y otras cinco en el claustro. Entre las del interior, este documento reseña la presencia de capillas con las siguientes advocaciones: la más importante debía de ser la de Santa María, que constaba de un retablo, un frontal, las armas reales y un ajuar de platería; había otra dedicada a San Juan, con un retablo antiguo, con crucifijo y un frontal de madera pintado; la de Santa Cruz tenía un frontal de madera pintada, una crucifixión y un retablo; la de Santa Orosia tenía una cruz de altar, dos imágenes y un cáliz de plata; la dedicada a Santa Bárbara y Santa Apolina tenía un retablo del XVI, un frontal y una imagen de la Virgen; por último, la dedicada a Santa Lucía constaba de dos altares, uno dedicado a la santa y otro al *Corpus Christi* además de un cáliz de plata.

Sobre el coro original y sobrelevado, se conservan algunos datos, como que era de pequeño tamaño, adaptado al corto espacio disponible en el presbiterio, entre el tramo y el crucero. Se sabe que en el año 1295, el número de canónigos de la catedral se redujo a quince. En 1514, ante la necesidad de ampliación, el coro se deshizo y de él no se conserva nada salvo las rejas. El coro ya estaba rehecho en 1517.¹³⁶ Sobre el uso de este

¹³² *Ibidem*, p. 79.

¹³³ HUESCA, F. R., *Teatro histórico de las iglesias del Reyno...* *op. cit.*, p. 446.

¹³⁴ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia...”, *op. cit.*, p. 81.

¹³⁵ DURÁN GUDIOL, A., “Las bibliotecas eclesiásticas...”, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹³⁶ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia...”, *op. cit.*, pp. 82-84.

coro no se conservan estatutos, pero no debió de diferir demasiado del uso de esta dependencia en otras catedrales europeas.

En el claustro se llevaba a cabo la liturgia procesional del cabildo así como la liturgia funeraria; de hecho, el patín central era usado con frecuencia como lugar de enterramiento. No obstante, este emplazamiento sufrió un abandono progresivo y en el siglo XV, los documentos afirman que se encuentra en un estado de conservación “lamentable”.¹³⁷ Durante este tiempo de abandono y deterioro de esta zona, en el claustro fueron surgiendo una serie de capillas funerarias producto de las donaciones de personas pudientes que deseaban enterrarse en la catedral. Cinco de estas capillas aparecen referidas en la visita pastoral de 1499 antes citada. La de San Lucas tenía un retablo antiguo y un crucifijo con imágenes de bulto, la de Santa Margarita se hallaba hundida, la de San Antonio estaba en un ruinoso estado de conservación, la de los Santos Felipe y Santiago tenía goteras o humedades y la de la Virgen del Pilar, en la zona más oriental de la galería norte del claustro, era la de mayor importancia y constaba de un frontal de colores con imágenes de la Piedad y dos ángeles.¹³⁸

Una mención especial merece la ceremonia de Penitencia pública celebrada en el pórtico occidental del templo, que se analizará pormenorizadamente en un apartado específico en el presente estudio. Esta ceremonia respondía a la necesidad de reconciliación de los penitentes con la Iglesia. Un documento publicado por Federico Balaguer alude a este tipo de ceremonia, que debió de llevarse a cabo durante muchos siglos; concretamente se refiere a la Penitencia pública del noble Juan de Abarca el día 27 de diciembre de 1512; básicamente consistía en la realización de una serie de oraciones, la entrega de limosna a los más necesitados y una donación al cabildo jaqués para obtener el perdón.¹³⁹ Durán Gudiol estudió este tipo de ceremonia en la Catedral de Huesca a través de unos textos de entre el siglo XIII y el XV, en ellos halló referencias a la liturgia penitencial del Medievo llevada a cabo los Miércoles de Ceniza, cuando los pecadores reconocían sus culpas para ser perdonados el Jueves Santo tras esperar en la puerta principal de la catedral;¹⁴⁰ es bien probable que tratándose de dos catedrales pertenecientes a la misma diócesis y bajo el mandato de un mismo obispo, la liturgia del Miércoles de Ceniza fuera igual o muy similar. También Serafín Moralejo realizó una

¹³⁷ DURÁN GUDIOL, A., “Las bibliotecas eclesíásticas...”, *op. cit.*, p. 91.

¹³⁸ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia...”, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁹ BALAGUER SÁNCHEZ, F., “Penitencia pública del noble D. Juan Abarca”, *Hojas Marianas*, Huesca, 1949.

¹⁴⁰ DURÁN GUDIOL, A., “La penitencia pública en la Catedral de Huesca”, *Argensola*, 12, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1950, pp. 335-346.

interpretación de la liturgia asociada a esta zona del templo en relación a las vestiduras del personaje que aparece en el tímpano.¹⁴¹

Respecto al órgano, Pedro Calahorra ha advertido, tras el estudio del registro que ofrece su sonido, su posible uso para la realización de actos litúrgicos teatralizados, aludiendo más concretamente a la celebración del día de Pentecostés, donde un grupo de clérigos y de niños se disfrazarían de la Virgen y los Apóstoles y recibirían de manera simbólica al Espíritu Santo.¹⁴²

Por último, cabe aludir al culto a Santa Orosia, por la importante devoción que se ha mostrado por ella en esta ciudad históricamente. Se sabe que en el último tercio del siglo XV, la capilla mayor de la Catedral de Jaca fue remodelada, siendo consagrada antes del año 1499. Antes de la consagración, con la remodelación de la capilla, se cambió el ara del altar principal y se instaló una sacristía en el retroaltar.¹⁴³ La tradición afirma que los restos de Santa Orosia habían estado en la Catedral desde antiguo, al menos desde el año 1072, según afirma Ramón de Huesca;¹⁴⁴ no obstante, unos estudios recientes de Jesús Criado Mainar y María del Carmen García Herrero revelan que la documentación más antigua que hace referencia a esta santa en relación con la ciudad de Jaca está relacionada con el hospital dedicado a la misma y data de 1337.¹⁴⁵ Si bien pudo haber alguna referencia al culto a esta santa en la ciudad de Jaca previo al siglo XIV que haya sido destruido en los sucesivos incendios que la catedral ha sufrido a lo largo de los siglos y por ello, la ausencia de documentos podría no significar el surgimiento tardío de la devoción a la santa, nos resulta extraño que no haya una sola mención, por breve que sea, en ningún documento de los conservados. Debió de existir un arca probablemente de estilo gótico donde se guardaron las reliquias de la santa antes de la remodelación de la capilla mayor que, se sabe, fue reparada por el platero Lorenzo Marzón en el año 1559 pero a la cual se le pierde la pista tras la instalación de una arqueta nueva en 1731.¹⁴⁶

¹⁴¹ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación...”, *op. cit.*, pp. 179—190.

¹⁴² CALAHORRA MARTÍNEZ, P., *Historia de la Música en Aragón* (Siglos I- XV), Zaragoza, Librería General de Zaragoza, 1977, pp. 23-24.

¹⁴³ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia...”, *op. cit.*, p.91.

¹⁴⁴ HUESCA, F. R., *Teatro histórico de las iglesias del Reyno...* *op. cit.*, pp. 222-255.

¹⁴⁵ CRIADO MAINAR, J. y GARCÍA HERRERO, M. C., “Expresiones artístico-literarias de la santidad femenina en el Reino de Aragón”, en Español Bertrán, F. y Fité Naya, F. (coord.), *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lérida, Universidad de Lérida, 2008, pp. 93-113.

¹⁴⁶ FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Arquitectura y liturgia...”, *op. cit.*, p. 93.

6. ANÁLISIS DE LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA MEDIEVAL. ICONOGRAFÍA Y USOS RITUALES Y LITÚRGICOS

6.1. El tímpano de la portada occidental



Figura 4

El célebre tímpano pétreo de la Catedral de Jaca [Figura 4] se encuentra situado en la fachada occidental del edificio. El pórtico que le precede está abovedado con medio cañón y consta de aperturas laterales en de arcos de medio punto. Al fondo de éste se encuentra una puerta en arco de medio punto con arquivoltas sostenidas por columnas con basa, fuste y capitel labrado. También aparecen columnas (con sus respectivos capiteles) en ambas esquinas del lado oriental del interior del pórtico. Los capiteles de estas columnas están decorados con motivos vegetales o figurativos. Por encima de la puerta, hay una banda de ajedrezado y, por encima de ésta, el tímpano decorado con un crismón flanqueado por una pareja de leones.

Su función principal era, como en otras catedrales o iglesias de la época, penitencial.¹⁴⁷ La Penitencia se hacía de manera pública en época medieval, a las puertas de las catedrales o iglesias, que estaban provistas de un pórtico donde efectuaba gran parte del ritual.

Los significados de este pórtico se definen gracias a la decoración escultórica de su tímpano y de sus capiteles y a las numerosas inscripciones.

Los dos leones que flanquean el crismón central aparecen en distintas actitudes, mientras que el del lado izquierdo se encuentra custodiando a un personaje, el de la derecha está venciendo a unas bestias.

El león de la izquierda es el que más datos ofrece para dilucidar que se trata de un pórtico penitencial, pues el personaje al que protege entre sus patas responde a las características de los penitentes de este momento, pues aparece de rodillas y vestido con una saya corta sin cinturón, con los pies descalzos y con la cabeza descubierta. Además, lleva una serpiente en la mano, que ha sido interpretada como imagen del pecado,¹⁴⁸ lo cual ha sido aceptado por la mayoría de los investigadores; aunque se podría pensar, observando algunos bestiarios medievales de la época que la serpiente, por ser un animal que muda la piel representaría, el abandono de los pecados (con la piel que se deja atrás) y el comienzo de una nueva vida gracias a la intervención de Cristo Redentor, representado precisamente por el león. También hemos interpretado el cambio de la piel de la serpiente en relación con el cambio de vestimenta del creyente a la hora de entrar al templo: el penitente se despojaría de su vestimenta habitual para ponerse el hábito de la Penitencia, del mismo modo que la serpiente se despoja de su piel para poder seguir viviendo.

En cualquier caso es un hecho que, según la liturgia de la época, los miércoles de ceniza los pecadores acudían a las iglesias para limpiarse del pecado para el domingo de Pascua.

Esto incide en la idea de Salvación, la salvación por medio del sacramento de la Penitencia, pues se entiende que sólo mediante los sacramentos se puede hallar la Salvación. El personaje aparece por debajo de las patas de león, una bestia amenazante que sin embargo ni le agrade ni le amenaza: le protege, le cobija del mismo modo que el pecador arrepentido es cobijado por Cristo. En la parte inferior aparece una inscripción que viene a confirmar esta teoría y cuya traducción más aceptada es la siguiente: “Si

¹⁴⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación...”, *op.cit.*, pp. 181-190

¹⁴⁸ *Ibidem*.

quieres vivir, tú que estás sujeto a la ley de la muerte, ven hacia aquí suplicando desechando los placeres del pecado; limpia tu corazón de vicios, para que no mueras en segunda muerte”.



Figura 5

quienes le aman.¹⁴⁹

Javier Martínez de Aguirre considera que la escena que le sigue en el siguiente capitel representaría al profeta Daniel ante los sacerdotes del dios Bel [Figura 6], que se hallarían adorando a un ídolo serpentiforme. De este modo, además de una nueva referencia a la Santísima Trinidad estos capiteles constituirían una crítica feroz por parte del Obispo don García de Jaca (1077-1086), hermano del rey Sancho Ramírez (1063-1094), a



Figura 6

quien se atribuye el programa iconográfico, a los canónigos que no tenían una actitud ejemplar por gastar las rentas percibidas del diezmo en intereses particulares y al rey Sancho Ramírez como el profeta Daniel por promover una ley que prohibiera estas malas prácticas¹⁵⁰ o, tal vez, en nuestra opinión, al propio don García por echar a los canónigos que no siguieran la regla de San Agustín.

Siguiendo esta línea, a la derecha del crismón, aparece un león triunfante sobre un basilisco y un oso, habituales símbolos del pecado y del mal. Este león, junto con las

¹⁴⁹ *Idem*, “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *op. cit.*, p. 429, *Idem*, “Aportaciones a la interpretación...”, *op.cit.*, p. 187 y SIMON, D. L., “Daniel and Habacuc in Aragon”, *op. cit.*, pp. 50-55.

¹⁵⁰ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca...”, *op.cit.*, pp. 227-228.

inscripciones que le rodean ha sido interpretado como una representación del bautismo.¹⁵¹

Juan Francisco Esteban Lorente buscó también otro sacramento en el interior de la Catedral que completara el proceso de Salvación. Relacionó la bóveda octopartita que cubre el crucero del templo [Figura 7] con el sacramento de la Confirmación. Se destacan los ocho nervios que la sustentan y emulan el crismón de la entrada. Estos nervios se apoyarían en el tetramorfos (representado por las cuatro trompas), es decir, en el Nuevo Testamento, en la Doctrina de Cristo. Si bien esto confirmaría el significado del tímpano la puerta, y por ello representaría el sacramento de la Confirmación,¹⁵² de gran importancia en la época, que justifica los del Bautismo y la Penitencia, nosotros no estamos de acuerdo con esta interpretación.



Figura 7

Lo que sí parece claro es que al menos aparecen dos sacramentos que aluden a la Salvación. Éstos están unidos al hecho de que sea una puerta: un paso, una frontera, un tránsito entre dos mundos: el material y el celestial, la Jerusalén Celeste, simbolizada por el templo. Se entiende gracias a largas inscripciones existentes en varios sitios, que han sido analizadas de manera muy completa por diversos investigadores.¹⁵³

En cuanto al crismón, el elemento central está compuesto por varias letras (griegas y latinas): la ro y la ji: las iniciales del nombre de Cristo en griego; a éstas se le añaden alfa y omega (alusión a Cristo como principio y fin) así como la S enroscada. Esta disposición de las letras ha dado lugar a muy diversas interpretaciones que se apoyan en las abundantes inscripciones presentes en el tímpano. De entre los muchos estudios que se han dedicado a este tema, nos centraremos, por parecernos de mayor importancia y acierto, en cuatro de ellos para analizar el significado y las causas que

¹⁵¹ CALDWELL, S. H., "Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter ...", *op. cit.*, p.25-42.

¹⁵² ESTEBAN LORENTE, J. F., "El tímpano de la Catedral de Jaca (Continuación)", *op. cit.*, pp. 460-461.

¹⁵³ DURÁN GUDIOL, A., "Las inscripciones medievales de la provincia...", *op. cit.*, pp.45-109, ESTEBAN LORENTE, J.F., "Las inscripciones del tímpano...", *op.cit.*, pp. 143-161, entre otros.

rodean la creación de este crismón.¹⁵⁴ Se trataría de un crismón trinitario, hecho indiscutible tras la lectura de la inscripción de mayor tamaño que aparece en el plano superior y cuya traducción más aceptada ha sido: “En esta escultura, lector, procura entender lo siguiente: la P indica el Padre, A (y omega) es el Hijo engendrado, la doble letra representa al Espíritu Santo. Ellos tres sin duda son por derecho un único y el mismo Dios”. Las razones para insistir en el dogma de la Trinidad son diversas y van desde la convivencia en la ciudad de Jaca de diversas religiones a la proliferación de cultos cristianos alternativos que ponían en duda este dogma -quizá para acercar la religión cristiana a los musulmanes, quienes tachaban a la Trinidad de culto triteísta-, pero hubo un hecho fundamental que condicionó esta insistencia en la Trinidad y son las relaciones del rey Sancho Ramírez con Roma, la ciudad donde residía el pontífice. El rey aragonés había viajado a Roma en el año 1068, donde se había comprometido con el papa a establecer el rito romano en Aragón, descartando de este modo la liturgia hispana de tradición visigótica-mozárabe que se mantenía en el Reino. El compromiso, según los documentos, se terminó sellando de manera oficial en 1071. A partir de esta fecha, el monarca aragonés se vio en la obligación de demostrar a los prelados que fueron enviados por el papa al Reino de Aragón para comprobar la implantación de esta nueva liturgia en el reino, el éxito de esta medida. Aragón y en general toda la Península Ibérica, habían tenido en el pasado núcleos de culto arriano, hecho conocido en la Santa Sede, por lo que Sancho Ramírez, apoyado en un principio por su hermano García (el primer obispo de Jaca) consideró necesario dar un golpe de efecto y colocar en la zona más visible de su recién estrenada capital, la catedral y, más concretamente su portada un manifiesto de su compromiso con el papa.

En el tímpano jaqués, en el fondo del círculo que rodea las letras griegas, aparecen representadas unas flores que han sido interpretadas como las flores del Edén, clara referencia al Paraíso, precisamente la imagen de la Salvación, que es interpretada como la idea fundamental tanto de la decoración escultórica de esta puerta como la de la catedral en general.

En el propio crismón, según Esteban Lorente, se pueden leer desde distintas perspectivas las palabras: *PAX*, *LUX*, *LEX*, *REX*, lo cual ha sido interpretado como una

¹⁵⁴ MORALES, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico...”, *op. cit.*, pp. 173-198; OCÓN ALONSO, D., “Problemática del crismón trinitario”, *op. cit.*, pp. 242- 264; GARCÍA GARCÍA, F.A., “La portada de la Catedral de Jaca...*op.cit.*, pp. 69-89 y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca...”, *op.cit.*, 181-249.

referencia a la unión del poder regio y eclesiástico.¹⁵⁵ Nosotros no compartimos esta lectura de las letras que aparecen inscritas en el interior del crismón y nos inclinamos a pensar que no tienen dobles lecturas y que únicamente hacen referencia a la Trinidad

Dulce Ocón Alonso considera la posibilidad de que el habitual significado del crismón se enriqueciera además con otro, interpretándolo como el símbolo visual de la victoria cristiana sobre el Islam, significado que sería atribuido al crismón desde el reinado de Ramiro I. Esta investigadora habla también de una posible metáfora con el Sol (por su forma circular), por el resplandor o la luz que emite y por otro lado, el calor, identificado con las tres partes de la Santísima Trinidad.¹⁵⁶

En relación con este uso político de la escultura de la puerta de la Catedral de Jaca, David L. Simon,¹⁵⁷ en primer lugar y de manera más extensa, el Javier Martínez de Aguirre,¹⁵⁸ han querido relacionar el capitel situado en una de las columnas de la que arranca la arquivolta más exterior que rodea la puerta, donde aparecen dos figuras enfrentadas que parecen portar libros [Figura 8], con las figuras de Moisés y de Aarón, una reinterpretación de la representación clásica del signo zodiacal de Géminis. En este capitel se han querido ver representados al rey Sancho Ramírez y a su



Figura 8

hermano don García, por su estrecha colaboración en ese momento. Además, durante la época medieval era frecuente relacionar a los grandes reyes con Moisés, precisamente por haber establecido nuevas leyes, tal como hizo el rey Sancho Ramírez en Aragón.

El profesor García García, insiste en las dos lecturas que tiene el tímpano: la lectura erudita de las inscripciones en un muy cuidado latín y la lectura más dedicada al pueblo en general, a través de las imágenes.¹⁵⁹ Sobre este tema, entendemos que, más allá de ser una portada que combina en el mismo espacio texto e imágenes, lo cual era habitual en la época, es algo de mayor calado. Es posible que se trate de un intento de

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 227-228.

¹⁵⁶ OCÓN ALONSO, D., “Problemática del crismón trinitario”, *op. cit.*, pp. 251-257.

¹⁵⁷ SIMON, D. L., “A Moses capital at Jaca”, *op. cit.*, p. 215

¹⁵⁸ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca...”, *op.cit.*, pp. 224-227.

¹⁵⁹ GARCÍA GARCÍA, F.A., “La portada de la Catedral de Jaca...”, *op.cit.*, pp. 69-89.

democratizar el mensaje de la Iglesia y el gobierno, en este momento muy estrechamente unidos por estar representados por dos hermanos: el rey y el obispo de la capital del reino. Es un mensaje que puede ser captado y entendido por un fiel iletrado, pero que adquirirá una mayor complejidad y una interpretación más profunda si es un erudito quien lo lee. Ante la portada de Jaca pasaría una gran cantidad de gente de muy diversa condición: cristianos, judíos y musulmanes que tuvieran su residencia en la Jacetania, peregrinos que se dispusieran a hacer el Camino de Santiago, representantes del papado, emisarios internacionales, especialmente franceses, comerciantes que cruzaban la frontera, etc. A todos se les ofrecía el mismo mensaje y se les explicaba para que fueran capaces de entenderlo. La portada y su tímpano constituían una democratización del mensaje de las clases gobernantes, dirigido a todos aquellos que pasasen por la capital de su reino para darles dos mensajes unitarios y claros: el rey y la Iglesia estaban unidos y eran soberanos y Dios es y será uno y trino, independientemente de los reductos arrianos o adopcionistas existentes en la sociedad, de la invasión musulmana y de la coexistencia de varias religiones en un mismo territorio.

6.2. El acceso sur



Figura 9

El muro sur del templo alberga un acceso que comunica el lado de la epístola con el exterior. Esta entrada aparece cubierta con un pórtico que data del siglo XVII, cuando fue decorado con capiteles románicos provenientes del claustro, el coro o la sala capitular. En la actualidad, por motivos de conservación sólo algunas de las piezas son originales mientras que otras se han trasladado al Museo Diocesano, siendo sustituidas por copias ya a principios del siglo XXI.

El acceso se marca por un arco de medio punto rodeado de una línea de ajedrezado en cuyo interior hay una arquivolta sostenida por dos columnas con capiteles decorados con motivos figurativos. La puerta, adintelada aparece coronada por un tímpano con relieves que se encuentra en un estado de conservación deficiente [Figura 9].

La cronología de las decoraciones originales en piedra probablemente sea de finales del siglo XI.



Figura 10

Con respecto al tímpano que corona el acceso, casi con toda probabilidad, en origen representaría un Cristo Pantócrator rodeado del tetramorfos. No obstante, en la actualidad la figura de Cristo se halla sustituida por los atributos de San Pedro, el titular del templo (una tiara y unas llaves) y sólo quedan los símbolos de dos de los evangelistas que acompañarían a la figura del Mesías: el toro de San Lucas y el león de San Marcos, que además, probablemente, en origen se dispusieran de otra manera para dejar



Figura 11

espacio a los dos que se han perdido.



Figura 12

Antonio García Omedes advierte en su página web de la existencia de unos restos escultóricos conservados en la sacristía del templo [Figura 12]¹⁶⁰ que provienen del templo original que representan a un Cristo togado y en actitud de bendecir que probablemente corresponda al Pantócrator original del tímpano sur de la Seo jaquesa.¹⁶¹

Cabe plantearse si la habitual iconografía que se le supone al tímpano tiene algún tipo de relación con la de los capiteles que flanquean la puerta. La temática de los

¹⁶⁰ Imagen extraída de <http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/04-Catedral021a.htm> (Consultada en octubre de 2015).

¹⁶¹ GARCÍA OMEDES, A., “Jaca. Catedral de San Pedro.- «Lonja chica»”, en <http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/04-Catedral021a.htm> (Consultada en octubre de 2015).

capiteles tiene relación con la intervención divina sobre lo humano; en ambas escenas, Dios manda un ángel para comunicarse con los profetas; del mismo modo que Cristo fue enviado por Dios para predicar su palabra, haciendo partícipe a la humanidad de su existencia y ofreciéndoles además la Salvación a través de un sacrificio, el de su propio hijo, como el que Abraham estaba dispuesto a hacer para servirle que se muestra en el capitel del lado derecho. Este acceso, a falta de inscripciones que lo confirmen, parece abundar en mismas ideas que el occidental: la Salvación, pero en este caso no parece hacer referencia a los sacramentos, sino a la intervención divina para lograr este objetivo, sea a través de ángeles o a través del propio Cristo, para lograrla.

Podemos interpretar esta iconografía con la liturgia poniéndola en relación con el pórtico occidental, y es que probablemente este pórtico penitencial fuera el de acceso mientras que esta puerta sur sería de salida, de este modo, el mensaje que la decoración estaría transmitiendo sería que una vez el fiel sea digno de entrar en el templo, con sus pecados perdonados y el alma en paz, tiene el derecho a salvarse a través de la intervención de Dios.

6.3. Ábside meridional



Figura 13

Esta parte de la cabecera es el único ábside de la catedral que conserva su aspecto original y que, de algún modo, permite suponer el aspecto primigenio de esta zona [Figura 13].

Es un ábside semicircular tanto en planta como en alzado. Al exterior, está dividido en dos paños por una columna adosada al muro que a su vez están separados en dos niveles por una línea de imposta con una decoración de ajedrezado.

En el paño del lado derecho, se abre un gran vano marcado por un arco de medio punto decorado, de nuevo, con una línea de ajedrezado que lo rodea. En su interior, una arquivolta es sustentada por dos pequeñas columnas.

Está cubierto con un tejado a una sola vertiente colocado sobre otra línea de ajedrezado que cierra el ábside por la parte superior.

En cuanto a su decoración, cabría destacar los capiteles, con motivos vegetales y figurativos: de entrelazo o cabezas de animales así como los canecillos y las metopas, que se tratarán en otro apartado del presente trabajo.

Cabe apuntar que es uno de los elementos más paradigmáticos que relacionan este templo jaqués con la iglesia de San Martín de Tours en Frómista, cuya forma es muy similar, lo cual evidencia la existencia una serie de influencias entre ambos lugares, en los que pudo trabajar el mismo taller o grupo de talleres.

6.4. Los capiteles de la catedral

1. *El profeta Daniel y los sacerdotes del dios Bel*

El capitel del *Profeta Daniel y los sacerdotes de Bel*, labrado en piedra, se encuentra coronando una de las columnas que soportan las arquivoltas que se encuentran en el acceso a la Catedral de Jaca del pórtico occidental.

Su cronología, como la de la catedral donde se emplaza, ha sido ampliamente discutida, pero la mayor parte de los estudios coinciden en fechar la decoración escultórica de la catedral en el último cuarto del siglo XI.

En la cara principal, se muestran tres figuras masculinas de canon alargado sobre un fondo con motivos arquitectónicos y vegetales [Figura 14]. Mientras que el personaje del centro porta en sus manos lo que parece una serpiente, los de los laterales, con una actitud temerosa, se apartan y retroceden.



Figura 14

En las caras laterales, se representan personajes más toscamente labrados y decoraciones vegetales o arquitectónicas con un peor estado de conservación [Figura 15].

El personaje mejor trabajado escultóricamente, que además es el que se conserva en mejor estado es el del centro, mientras que los de los laterales, con el rostro más deteriorado, aparecen trabajados de manera más tosca y superficial y con un estado de conservación más precario. La diferencia de calidad apreciable en el tratamiento escultórico puede deberse, bien a la intención del



Figura 15

artista o bien a que, por la razón que fuera, este capitel se dejase inacabado. Destaca especialmente la captación del movimiento y la expresividad de los personajes laterales,

que retroceden y se protegen; en ellos, sin necesidad de emplear demasiados detalles y ni siquiera distinguírsele el rostro, se logra transmitir la sensación que se pretende.

Serafín Moralejo¹⁶² y, más tarde, José Alberto Moráis¹⁶³ relacionaron la plástica de este capitel y de otros de la catedral con obras de la Antigüedad Clásica aunque también con obras escultóricas paleocristianas, especialmente con el sarcófago de Husillos. La aparición del motivo del personaje portando una serpiente en su mano es también un motivo habitual en el repertorio clásico. Es probable que el taller que realizase esta escultura pudiera inspirarse en alguna imagen de Hércules niño matando a una o varias serpientes, motivo iconográfico documentado en monedas de la Antigüedad Clásica,¹⁶⁴ lo cual, dado el tránsito de este tipo de objetos a lo largo del territorio europeo –mayor que el de casi cualquier otro– nos hace suponer el contacto de quienes realizaron esta escultura con esta moneda.

En cuanto a la iconografía, esta escena ha sido identificada con el pasaje bíblico en que el profeta Daniel descubre los engaños de los sacerdotes del dios Bel, un ídolo pagano al que diariamente se le realizaban ricas ofrendas que sus sacerdotes robaban y consumían (*Dn.* 14, 1-31). En este relato, Daniel se ofrece a demostrarle al rey el paganismo del culto al Dios Bel, para lo cual además de descubrir la perfidia de los sacerdotes del templo, también funde la estatua del dios y se la da de comer a un dragón (representado por la serpiente), que el rey, después de convencerse de la veracidad de las enseñanzas del profeta, mata.

Además de una referencia a un pasaje bíblico referente a la lucha del profeta Daniel contra la herejía, estos capiteles podrían tener una doble lectura, en este caso política, además de la religiosa: una crítica feroz por parte del Obispo don García de Jaca (1077-1086), hermano del rey Sancho Ramírez (1063-1094), a quien se atribuye el programa iconográfico, a los canónigos que no tenían una actitud ejemplar, a aquellos que gastaban las rentas percibidas del diezmo en intereses particulares, colocando al rey Sancho Ramírez como el profeta Daniel por promover una ley que prohibiera estas malas prácticas¹⁶⁵ o, tal vez, en nuestra opinión, al propio obispo don García por haber expulsado a los canónigos que no seguían la regla de San Agustín.

¹⁶² MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *op. cit.*, pp. 427-434.

¹⁶³ MORÁIS MORÁN, J. A., *Roma en el Románico*, *op. cit.*, pp. 532-538.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 535 y ss.

¹⁶⁵ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura y soberanía...”, *op. cit.*, pp. 227-228.

2. *El profeta Moisés y Aarón*

Este capitel, que se ha venido a llamar, por la interpretación de su iconografía, el de Moisés, está realizado en piedra y forma parte de una de las columnas que soportan el peso de las arquivoltas que rodean el acceso a la Catedral de Jaca que se halla en el pórtico occidental, concretamente, la del lado izquierdo.

Su cronología podría establecerse en el último cuarto del siglo XI.

Todas las caras visibles aparecen decoradas con motivos figurativos alusivos a los mismos personajes, formando una narración de compleja interpretación. Estas figuras están trabajadas bajo una influencia clásica, que se aprecia tanto en el tratamiento de los paños como en los rostros así como en el canon y en los motivos decorativos del fondo, con temas vegetales y arquitectónicos.

Se trata de un taller escultórico de calidad, que sabe adaptarse al marco arquitectónico con solvencia, apoyando las figuras sobre el collarino del capitel, y creando un alto-relieve bastante naturalista para el momento en que fue creada. Parece claro que, formalmente, las figuras de estos dos hombres enfrentados tienen su fuente en alguna representación del signo zodiacal de Géminis. También se ha planteado, en la línea de los estudios de Serafín Moralejo,¹⁶⁶ la posibilidad de que beban de las múltiples representaciones de temas del *Antiguo Testamento* que debieron de existir en época paleocristiana en la Península Ibérica.¹⁶⁷ La clámide en movimiento ha sido señalada como rasgo de necesaria inspiración clásica,¹⁶⁸ sea a través de una fuente directa, una pieza de la Antigüedad Clásica, como el propio sarcófago de Husillos o bien indirecta, a través de algún sarcófago paleocristiano.

En cuanto a la iconografía religiosa, ha sido identificada de distintos modos a lo largo del tiempo. Aparecen, por un lado, una pareja de personajes portando un mismo cetro o bastón de mando [Figura 16] y, por otro, los mismos personajes compartiendo un objeto que ha sido identificado como una piedra, un libro o como las tablas de la ley que, en cualquiera de



Figura 16

¹⁶⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *op. cit.*, pp. 427-434.

¹⁶⁷ SIMON, D. L., “A Moses capital...” *op.cit.*, pp. 215-219.

¹⁶⁸ MORÁIS MORÁN, J. A., *Roma en el Románico*, *op. cit.*, pp. 595-596.

los casos, probablemente haría referencia a temas legislativos [Figura 17]. En esta pieza aparecen también unos personajes arrodillados a ambos lados de los intercambios del bastón y del objeto de forma rectangular.



Figura 17

Durliat identificó la escena como la entrega del propio Cristo, representado por el bastón o, especialmente por la pieza rectangular (identificada como una roca) a la humanidad, citando el libro de los *Corintios* (1 Co. 10, 4).¹⁶⁹ Se ha planteado también que esta representación figurativa puede hacer alusión a los pasajes bíblicos del *Éxodo* (Éx. 5), cuando, en primer lugar, Dios le pide a Moisés que le diga al faraón que deje ir a su pueblo y también cuando el profeta y su hermano Aarón, uno de sus más cercanos consejeros, cumpliendo la voluntad divina, se dirigen al gobernante egipcio para pedir la libertad de los israelitas, acontecimiento habitualmente representado con la cesión de un bastón.¹⁷⁰ A nosotros nos parece más probable otra lectura, al menos con respecto a la representación en que dos personajes se intercambian un objeto rectangular ante la mirada de un tercer personaje arrodillado; pensamos que se trataría del pasaje, bien del *Éxodo* (Éx. 34) o bien del *Deuteronomio* (Dt. 5-7) que narra la revelación de los mandamientos a través de Moisés. Se trataría entonces de una representación de Dios entregando a Moisés las tablas de la ley, o bien una representación metafórica de Moisés entregándole al pueblo de Israel o al de los levitas, las nuevas leyes en representación de Dios. En caso de que nuestra interpretación fuera la acertada, no tendría por qué reñir con el análisis de David Simon anteriormente señalado cuando afirmaba que el intercambio de bastones se refiere a la escena de la entrevista de Moisés y Aarón con el faraón,⁵ aunque también podría tratarse de un pasaje anterior del mismo libro del *Éxodo* (Éx. 4), también señalado por Simon¹⁷¹ en que Moisés manifiesta a Dios su incapacidad para convencer mediante el uso de la palabra al faraón y su Señor le propone pedirle ayuda a su

¹⁶⁹ DURLIAT, M., “Les origines de la sculpture romane à Jaca”, *Comptes-rendus de séances de l’Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 122, A.I.B.L, Paris, 1978, pp. 363-399.

¹⁷⁰ SIMON, D. L., “A Moses capital... *op.cit.*”, pp. 215-219.

¹⁷¹ *Ibidem.*

hermano Aarón, como pasándole la responsabilidad de comunicar aquello que el Señor había revelado a Moisés.

No obstante, la religiosa no es la única lectura que puede contener esta pieza de escultura. También puede interpretarse desde el prisma de la política del momento. Se han querido ver representados al rey Sancho Ramírez de Aragón y a su hermano, el obispo don García de Jaca, por su estrecha colaboración en ese momento.¹⁷²

El perfil de rey legislador era muy apreciado por el pueblo en este momento y, por ello se llegaba a comparar a los reyes que establecían un cambio en las leyes, con el profeta Moisés, personaje bíblico célebre, entre otras cosas por tomar por escrito los mandamientos establecidos por Dios en las tablas de la ley. Con frecuencia, los líderes políticos medievales se han tratado de enlazar con los héroes bíblicos, como es el caso de Pipino “El Breve” con Salomón, el de Carlomagno con el rey David o el del emperador Constantino con el propio Moisés, llegando a ser llamado el “Nuevo Moisés” en las *Crónicas* de Eusebio.¹⁷³

Por ello, los personajes de las escenas narradas en este capitel identifican a Moisés con el rey Sancho Ramírez y a Aarón, hermano y fiel consejero de Moisés con el obispo y hermano del rey, don García de Jaca. De este modo, tiene una lectura tanto política como religiosa, pues se les atribuye a unos hombres de la realeza las mismas características que a unos personajes del *Antiguo Testamento* de gran importancia.

Con esta pieza se llevaría a cabo al mismo tiempo una labor educativa, presentando al profeta Moisés y a su hermano al pueblo y, además, una labor de propaganda política.

Más allá de la doble lectura de la obra de arte, la decoración de esta catedral constituye, en sí, una proclama de la fuerte unión existente entre poder (representado por el rey) y religión (representado por don García).

¹⁷² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Arquitectura y soberanía...”, *op. cit.* pp. 230-232.

¹⁷³ SIMON, D. L., “A Moses capital... *op. cit.*”, pp. 215-219.

3. *Daniel y Habacuc*

El capitel llamado de Daniel y Habacuc¹⁷⁴ se encuentra en el pórtico occidental de la catedral. Realizado en piedra, corona una de las columnas que soportan la archivolta que rodea el tímpano del pórtico occidental. Fue realizado en el último cuarto del siglo XI.

Está trabajado por sus dos caras visibles. En una de ellas [Figura 18], aparecen tres figuras togadas, una de ellas, la de mayor tamaño es un personaje alado y descalzo. Ésta figura, identificada como un ángel aparece de perfil, con una de sus manos sobre su pecho y sujetando con la otra el cabello del personaje de la derecha. A la izquierda, otro personaje porta un bastón o un cetro. Como fondo, se pueden apreciar algunos motivos vegetales y volutas.



Figura 18

En la otra cara visible [Figura 19], otro personaje togado porta en su mano derecha una forma redondeada que deposita en la mano del personaje de más a la derecha de la otra cara, tiene la otra mano extendida y aparece flanqueado en su lado derecho por unas cabezas de aspecto felino que han sido identificadas como leones. Tiene un estilo de cariz clásico, evidenciando una influencia de alguna pieza de la Antigüedad o bien de influencia clásica. El modo de plasmar el movimiento que se aprecia en la figura del ángel se relaciona con la figura de Orestes en el Sarcófago de Husillos.¹⁷⁵



Figura 19

En cuanto a su iconografía, se ha identificado con un pasaje bíblico del *Antiguo Testamento* en el que aparecen los profetas Daniel y Habacuc (*Dn.* 14, 28-38). En este

¹⁷⁴ SIMON, D. L., “Daniel and Habakuk in Aragón”, *op. cit.*, p. 51 y MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico...”, *op. cit.*, p. 177.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 178-181.

pasaje, el rey Ciro se ve obligado a ceder ante las amenazas y entregar a Daniel a los babilonios, quienes prenden al profeta y lo encierran en el foso de los leones, donde estuvo durante seis días. Al mismo tiempo, en Judea estaba Habacuc, que acababa de preparar un cocido y desmenuzar pan en un plato, ante esto, se presentó un ángel del Señor, que le pidió que llevase la comida a Daniel en Babilonia. Habacuc, atónito ante la petición le contesta al ángel que nunca había estado en Babilonia y que desconocía el foso del que le hablaba; ante esto, el ángel llevó milagrosamente a Habacuc al foso en apenas un instante. Allí, Habacuc le entrega la comida a Daniel al tiempo que Dios devolvía a Habacuc a su lugar.

Se puede apreciar de manera clara el ángel tomando de la cabeza a Habacuc (siguiendo de manera fiel al relato bíblico que literalmente dice “el ángel del Señor le agarró por la cabeza”) en la primera cara, que precisamente conecta con la segunda, cuando deposita el trozo de pan sobre la mano de otro personaje rodeado por leones. Quedaría por identificar el personaje que aparece en la primera cara a la izquierda del ángel. David Simon lo consideró un medio para compensar la composición,¹⁷⁶ mientras que Serafín Moralejo se inclinaba a pensar que se trataría de una duplicación de Habacuc,¹⁷⁷ empleando así el recurso de la narración en serie. Moralejo también citó sin demasiado convencimiento la posibilidad de que se tratase del rey Ciro,¹⁷⁸ identificación que nos encaja más por el objeto con el que se representa al personaje, que sería un cetro o un bastón de mando. Si bien el pasaje bíblico al que alude ha sido muy habitualmente representado tanto en el románico, como antes y después, este modo de plasmar la escena es muy poco común, pues lo más habitual es a través de Daniel rodeado de los siete leones de que habla el pasaje bíblico antes mencionado, en este caso, se insiste de una manera nada casual en la entrega del pan por parte de Habacuc a Daniel, muy probablemente en alusión al sacramento de la Eucaristía,¹⁷⁹ que completaría el significado del pórtico y de la catedral en general de la realización de los sacramentos como medio para alcanzar la Salvación.¹⁸⁰

¹⁷⁶ SIMON, D. L., “Daniel and Habakuk in Aragón”, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁷ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico...”, *op. cit.* p. 184.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 186.

¹⁸⁰ ESTEBAN LORENTE, J. F., “El tímpano de la Catedral de Jaca (Continuación)”, *op. cit.*, pp. 460-461.

En cuanto a la posible doble lectura política, en este caso, podría hacer alusión a la fundación por parte del obispo García de Jaca de la Casa de la Limosna,¹⁸¹ identificando pues, al obispo con la figura de Habacuc.

4. *Balaam y la burra*

El capitel llamado de Balaam y la burra forma parte de una las columnas que flanquean la puerta sur del templo, concretamente la del lado izquierdo. Data del último cuarto del siglo XI.

Se representan hasta tres personajes, empleando el capitel a modo de friso corrido. Dos de ellos aparecen en las caras visibles [Figura 20] mientras que el tercero es difícil de apreciar por estar en el lado de cara a la pared. Los de las caras visibles son figuras togadas, que portan



Figura 20

sendas armas en sus manos. Uno de ellos, el del extremo izquierdo se representa alado, con los pies desnudos y una espada o daga en su mano derecha mientras que al otro, ante el que aparece enfrentado, se le representa barbado sobre una montura, que bien puede ser un caballo o un burro y llevando en su mano izquierda una vara o palo. Un fondo con motivos vegetales y volutas completa la parte visible del capitel. En la parte más oculta por su cercanía al muro, se puede observar un personaje sin cabeza (bien porque no se llegase a realizar, o bien porque se haya perdido con el tiempo) que parece llevar un tejido entre sus manos. El estilo mostrado es de clara influencia clásica por lo que se puede apreciar en los drapeados de los tejidos y el movimiento en potencia de la figura del ángel, casi con toda seguridad este tipo de representación haya tenido por fuente sarcófagos de la Antigüedad Clásica o paleocristianos.

¹⁸¹ DURÁN GUDIOL, A., *Colección diplomática... op.cit.*, pp. 65-66, 68-69 y 129-130.

Su iconografía fue interpretada, creemos que con acierto, ya en los años treinta por Gómez Moreno¹⁸² como el pasaje bíblico de Balaam y la burra (*Num.* 22, 21-35). De este modo, esta escena narraría cómo la burra de Balaam se detendría ante la presencia de un ángel del Señor invisible a los ojos del profeta, que enfurecido ante la desobediencia de su montura, se dispondría a azotarla con un palo. Sería entonces cuando Dios concedería a la burra el don del habla con el cual reprendería a su agresor preguntándole por qué la estaba azotando; ante esto el iracundo dueño contestaría que si tuviera una espada, la mataría por su actitud. Es entonces cuando Dios abriría los ojos de Balaam y mostraría ante él a su ángel, que le increparía por tener esa actitud ante la asna a la que él mismo había hecho detenerse para alertar a Balaam de los peligros del camino. Balaam asume su culpa y el ángel le encomienda otra misión: volver al lugar de donde venía y hablar en nombre del Señor a los suyos.

Para narrar esta historia, diseñador del programa o el artista optaría por una solución habitual, como es la representación del ángel con la espada en ristre ante un Balaam portando el palo y montado sobre la burra. Quedaría por identificar el tercer personaje que aparece en la cara menos visible del capitel, que podríamos interpretar, al menos de tres modos distintos, en primer lugar como un simple medio para compensar la composición, quedando de este modo equilibrada. También cabe la posibilidad que sea fruto de un *pentimento* del artista, de una figura que, terminada o incompleta, no le saliese tan bien como quisiera, ante lo cual, le daría la vuelta a la pieza de piedra, ocultando el intento fallido y esculpiría en esas caras la escena demandada. Por último, al aparecer el personaje en una semi-reverencia podría tratarse de la continuación de la escena, representando a Balaam que, bien saludando al ángel del Señor o bien arrepentido ante sus reprimendas, se inclina ante él; en este último caso, es posible que dada la importancia de este tercer personaje, el capitel estuviera emplazado en otro lugar u orientado de una manera distinta.

Respecto a la posible lectura política, se puede volver a relacionar con la intención por parte del obispo García de renovar el clero, que debía ser más riguroso en el cumplimiento de sus votos, de alguna manera abriéndoles los ojos ante la Verdad como hace el ángel del Señor con el profeta Balaam, aunque en este caso, la doble lectura con interpretación política parece menos probable que en otros capiteles.

¹⁸² GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español*, op. cit., p. 74.

5. *El Sacrificio de Isaac*

El capitel del Sacrificio de Isaac se encuentra en una de las columnas que flanquean el acceso sur de la Seo jaquesa, concretamente en la del lado derecho. Data del último cuarto del siglo XI.

Está trabajado por sus dos caras visibles, donde se pueden apreciar cuatro personajes masculinos. Comenzando por la cara paralela a la puerta [Figura 21] y leyendo de izquierda a derecha, se observan dos personajes, uno barbado y otro lampiño, togados y descalzos a los que se representa en pleno movimiento, un tercero completamente desnudo y con actitud de quietud y, en la cara perpendicular al acceso [Figura



Figura 21

22], un cuarto personaje sujetando un cáprido entre sus brazos sobre lo que parece una mesa o altar cubierto por un mantel. El personaje de más a la izquierda está alado y sujeta con su mano izquierda la espada o daga que porta la siguiente figura en la mano derecha. Este personaje central, a su vez sujeta con su mano izquierda la cabeza del cuerpo desnudo de más a la derecha. La pieza se completa con unos fondos con motivos arquitectónicos.

En cuanto al estilo, en la línea de los capiteles de esta fase de la decoración de la catedral, tiene una clara influencia clásica, especialmente en el tratamiento de los tejidos, en el empleo del desnudo, muy relacionado con



Figura 22

el sarcófago de Husillos;¹⁸³ en la captación del movimiento en potencia, dotando a la escena de un tono heroico al más puro estilo de los sarcófagos de la Roma Clásica;¹⁸⁴ en los rostros de las figuras y en los fondos con volutas.

La iconografía de este capitel fue identificada como el Sacrificio de Isaac ya en los años treinta por Gómez Moreno.¹⁸⁵ Esta escultura escenifica de manera clara un pasaje bíblico del *Antiguo Testamento* (Gn. 22, 1-18), concretamente en el que un ángel del Señor impide a Abraham que cumpla la encomienda de Dios de sacrificar a su único hijo y éste, en su lugar, sacrifica un carnero.

La más destacada, representada con movimiento en potencia corresponde al personaje de Abraham cuyo brazo es asido por el ángel en el momento preciso en que se disponía a sacrificar a su primogénito, que aparece desnudo y maniatado. El cuarto personaje al que se representa sujetando un cáprido es algo más difícil de identificar, pues lo lógico sería pensar que se trataría de Abraham, dispuesto a sacrificar al carnero en lugar de su hijo, pero este cuarto personaje es representado como imberbe y con el mismo tratamiento escultórico en la zona del pelo que la de Isaac por lo que nos inclinamos a pensar que, o bien se trate de una escena anterior a la anteriormente escenificada, en la que un engañado Isaac pensase que subía con su padre a la cima del monte Moriá para sacrificar un animal, ignorando que él era la víctima a ofrecer o, con menos probabilidad que Isaac estuviera sujetándole a su padre el animal para que acabase con su vida.

El sacrificio de Isaac es una prefiguración eucarística, que, frente al capitel de Habacuc, que si bien también aludía a la Eucaristía, parecía referirse a la celebración del sacramento, en este se centra en la entrega del cuerpo y la sangre para Salvación del género humano. El sacrificio que Abraham estaba dispuesto a hacer es el precedente del que, de hecho, hizo Jesucristo al dar su vida en la Cruz.

En cuanto a su posible relación con la política, es difícil encontrarle una segunda lectura, aunque sí se puede demostrar el especial interés de la familia real en general y de Sancho Ramírez en particular por este tema bíblico, pues en una carta citada por Serafín Moralejo, el rey habla del pasaje cuando ofrece a su hijo Ramiro en el monasterio de Saint-Pons de Thomières.¹⁸⁶

¹⁸³ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *op. cit.*, pp. 430-434.

¹⁸⁴ MORÁIS MORÁN, J. A., *Roma en el Románico*, *op. cit.*, pp. 513- 525

¹⁸⁵ GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁶ *Idem*, “Un reflejo de la escultura de Jaca...”, *op. cit.*, pp. 29-35.

6. *El rey David y los músicos*



Figura 23

El capitel pétreo del *rey David y los músicos* se encuentra en la actualidad en el Museo Diocesano de Jaca procedente del pórtico sur, donde ha sido sustituido por una copia. Antes de formar parte del pórtico menor de esta catedral, se encontraba en el claustro medieval, hoy prácticamente destruido en su totalidad.

Su cronología es posible que sea algo posterior a la de las piezas anteriormente analizadas, probablemente entre los últimos años del siglo XI y el principio del siglo XII.

Trabajado por tres de las cuatro caras (probablemente en la que la actualidad no lo parece, estuvo labrada en origen) con motivos figurativos que dominan sobre un fondo apenas esbozado de decoraciones vegetales y arquitectónicas. Los personajes, de clara influencia clásica por el tratamiento de sus vestimentas y



Figura 24

rostros y por el canon, presentan un nivel de calidad desigual entre la que entendemos como la cara principal [Figura 23](donde aparece el rey David) y las secundarias [Figuras 24 y 25], que se encuentran a ambos lados de ésta. De este modo, la zona donde se encuentra el rey David consta de un mayor nivel de detalle, que se aprecia en el tratamiento de las vestimentas o los cabellos y de un estilo algo más cuidado. Esto probablemente se deba a que, en su emplazamiento original, la parte que más se veía fue la que se trabajó con mayor interés.

En cuanto a su iconografía, se trata de una escena relativamente habitual, que ya fue identificada muy tempranamente por Gómez Moreno.¹⁸⁷ Representa al rey David sedente sobre un taburete en forma de X, una silla de tijera (asiento distinguido usado desde época clásica hasta época medieval, como se puede apreciar en la silla de San Ramón conservada de la Catedral de Roda de Isábena) cuyas patas son garras de león (señalando su condición regia), tocado con una corona y tañendo una fídula. Aparece rodeado de una serie de músicos que tañen y suenan dos siringas o flautas de pan, un primitivo laúd hispano, un órgano manual, un salterio, un arpa, dos cuernos grandes y uno pequeño, un aerófono indefinido y una flauta de pico.¹⁸⁸ Este motivo iconográfico tiene su origen en la relación del personaje bíblico con la música por la atribución del *Libro de los Salmos* a éste. La iconografía del rey David se hace muy habitual tras la utilización recurrente de ésta durante el Imperio Carolingio.¹⁸⁹



Figura 25

Es posible que, siguiendo con el programa iconográfico de algunos otros capiteles del conjunto, pueda tener una doble lectura político- religiosa y representar a la vez a un personaje bíblico del *Antiguo Testamento*, como es el rey David y, al mismo tiempo a un gobernante aragonés, que en este caso, podría ser, por las fechas en que se data la pieza, o bien Sancho Ramírez o bien su hijo Pedro I.

¹⁸⁷ GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español*, op. cit., p. 74.

¹⁸⁸ CALAHORRA, P., LACASTA, J. Y ZALDÍVAR, Á., *Iconografía musical...* op. cit., p. 30.

¹⁸⁹ SIMON, S. C., "David et ses musiciens...", op. cit., p. 240.

Este capitel es una fuente extraordinaria para avanzar en los estudios acerca del tipo de instrumentos musicales que se empleaban en el Reino de Aragón durante el periodo de la Edad Media en que fue labrado.

7. *Cristo triunfante ante las tentaciones*



Figura 26

Este capitel, denominado así por la interpretación del mismo de Sonia Simon,¹⁹⁰ se encuentra en la colección Lacasa, aunque originalmente probablemente procediera del desaparecido claustro, por lo que dataría de entre los años finales del siglo XI y los principios del XII.

Se encuentra en un muy mal estado de conservación, lo cual hace que su lectura sea muy complicada. Está trabajado por las cuatro caras, en cada una de las cuales se puede apreciar un personaje antropomorfo [Figura 26].

Dos de los personajes representarían a Cristo, mientras que los otros dos serían representaciones demoníacas. En uno de los personajes identificados como Cristo se puede atisbar que está coronado un nimbo cruciforme y que lleva un libro en su mano.

¹⁹⁰ SIMON, S. C., “Le christ victorieux...”, *op. cit.*, pp. 125-129..

Otra de las figuras se ha identificado como un ser de los infiernos por sus extremidades, de aspecto monstruoso.¹⁹¹

Se puede apreciar una inscripción [Figura 27] que Sonia Simon leyó como *Lapides panes fiant* y que tradujo como “Que las piedras se conviertan en panes” (Mt. 4, 1-4 o Lc. 4, 1-3).¹⁹²



Figura 27

Esta inscripción constituye el argumento fundamental para la interpretación de la iconografía de tan mal conservado capitel, no

obstante, nosotros no compartimos la lectura de esta inscripción, pues alcanzamos a leer otras palabras, concretamente *Fides est eiant*, cuya última palabra nos impide su traducción, aunque sí entendemos que está tratando el tema de la fe.

No podemos plantear una hipótesis distinta a la planteada por Simon sin tener acceso a más datos que nos aporten algo más de información (en qué parte del claustro se encontraba, qué iconografías le rodeaban, si tiene alguna inscripción más etc.) sobre este capitel, para lo cual requeriríamos un estudio *in situ* más pormenorizado, objetivo que, mientras permanezca en colecciones privadas, se antoja complicado.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 127-129.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 128-129.

8. *San Lorenzo y el papa Sixto*

El capitel de San Lorenzo y San Sixto se encuentra en una de las columnas que sujetan el pórtico sur de la Seo jaquesa, aunque este lugar, construido con posterioridad a la talla de este capitel, no es su emplazamiento original. Pudo estar emplazado, o bien en el claustro o bien, como se inclina a pensar García García,¹⁹³ en el coro de los canónigos.

Probablemente su cronología es algo más tardía que los capiteles originalmente emplazados en el exterior de la catedral, probablemente de entre finales del siglo XI y principios del XII.

Está trabajado por las cuatro caras con el mismo nivel de calidad y de importancia, razón por la cual, nos inclinamos a pensar que originalmente se emplazaría en el claustro.



Figura 28

Cada una de las caras representa una escena distinta en la que aparecen distintos personajes en todos los casos masculinos. Así, en la cara exterior [Figura 28] aparecen tres figuras, siendo una de mayor tamaño que las otras dos, la de mayor tamaño sujeta a la vez que otra más pequeña un objeto que parece un recipiente en su mano izquierda y tiene la derecha posada sobre una cruz. La escena de la izquierda de esta consta de dos personajes en actitud de bendecir [Figura 29], apareciendo uno de ellos con un libro en

¹⁹³ GARCÍA GARCÍA, F. A., “Imágenes ejemplares para un cabildo...”, *op. cit.*, p. 136.

la mano. En la escena de la derecha [Figura 30] aparecen tres figuras, una de ellas



Figura 29

común, es probable que esta pieza fuera realizada por el mismo taller que se ocupó del capitel del Rey David y los músicos.

En cuanto a su iconografía, hábilmente descifrada por García García,¹⁹⁴ cabe destacar su singularidad por tratarse de un tema hagiográfico frente al resto de piezas escultóricas, donde la temática es bíblica. Este investigador ha deducido que la fuente fundamental para esta pieza sería el *Passio Polychromi*.¹⁹⁵ Este capitel recoge un ciclo de San Lorenzo que termina con el principio de su martirio. La escena que



Figura 30

muestra dos personajes en actitud de bendecir y uno de ellos porta un libro correspondería a la encomienda a San Lorenzo de sus funciones archidiaconales por el papa Sixto II. La siguiente escena representaría la negativa de Lorenzo a realizar actos poco ejemplares, en concreto a entregar los tesoros de la Iglesia, por lo que la escena de este capitel, podría representar al santo o bien arrebatando objetos a quien los estaba

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 135-152.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 138.

robando del templo o bien, entregándoselos a los más necesitados en un acto de caridad. Las otras dos escenas corresponden al prendimiento en presencia del rey Decio y la tortura.

En cuanto a la posible doble lectura de carácter político, podría hacer referencia a las reformas emprendidas en época de Sancho Ramírez y, especialmente el obispo García abogando por la rigurosidad en el cumplimiento de los votos y la ejemplaridad de la clase eclesiástica. Además, San Lorenzo era un ejemplo de caridad que podría relacionarse con la figura de García Ramírez, quien instauraría en la Seo Jaquesa la limosna catedralicia para ayudar a quien lo necesitase.



Figura 31

9. *Capitel de los gemelos de la sala capitular*

Esta pieza se encuentra en lo que queda de la sala capitular de la Catedral de Jaca, hoy parte del Museo Diocesano. Su cronología, del mismo modo que el anterior, parece algo más tardía que la del resto de las piezas, probablemente de los años finales del siglo XI o, más probablemente, del primer cuarto del XII.

Está adosado a una de las paredes, por lo que únicamente está trabajado por tres de sus caras, mostrando además una solución de continuidad: todas las caras forman parte de la misma escena. En ella aparecen cuatro personajes, dos de ellos en la cara central [Figura 32] y otros dos en las laterales [Figura 33] (uno en cada uno de ellas) portando unos objetos cuadrados, probablemente libros. Las caras aparecen separadas además por dos seres monstruosos, quizá leones. Uno de los personajes de la cara central lleva además una serpiente colgada al hombro.



Figura 32

En cuanto al estilo, tiene también un cierto influjo clásico apreciable en las vestimentas de los personajes, que son túnicas con marcados drapeados, así como en el tratamiento de los rostros. No obstante este estilo de influencia clásica no es el mismo que el de otros ejemplos anteriores, este tiene más en común con los capiteles del claustro de San Martín de Thomières en Frómista¹⁹⁶ u otras piezas escultóricas de similar o más tardía cronología como el claustro del Real Monasterio de San Juan de la Peña. Antonio



Figura 33

García Omedes señala, en nuestra opinión con acierto, que tiene los mismos motivos que otro capitel situado en la puerta de San Sernin de Toulouse;¹⁹⁷ Omedes opina además que este capitel es obra del mismo taller o talleres que realizaron “El Sacrificio de Abraham, la Burra de Balaam, Daniel en el foso de los Leones/Habacuc, Moisés y

¹⁹⁶ MORALES ALVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *op. cit.*, pp. 427-434.

¹⁹⁷ GARCÍA OMEDES, A., “Serpientes en San Pedro de Jaca”, en <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04325Serpientes.htm#> (consultada en noviembre de 2015)

Aarón como conductores del pueblo y representación del rey y su hermano o el encargo divino a Moisés/Sancho Ramírez representado en el tímpano por medio del prodigio de la vara convertida en serpiente y avalado por el "sello oficial de la Santa Sede",¹⁹⁸ interpretación con la que, en este caso, no coincidimos.

Respecto a su iconografía, se ha querido relacionar con la figura de Moisés,¹⁹⁹ como formando parte de un mismo ciclo con el otro capitel de Moisés y Aarón anteriormente analizado, afirmación con la que no podemos coincidir por considerar que se trata de piezas escultóricas de momentos distintos y realizadas por distintos talleres que poco tendrían que ver entre ellos.

Ante la ausencia de un contexto y la falta de elementos que nos ayuden a relacionar la pieza con una escena religiosa concreta (aparecen serpientes en las representaciones de muchas escenas bíblicas distintas), no podemos plantear ninguna hipótesis sobre su iconografía.

10. *La Anunciación*



Figura 34

Se encuentra en la columna más cercana a la cabecera de la nave de la epístola. Se pueden distinguir tres partes, siendo la central [Figura 34] la que le da nombre y siendo las de los laterales de identificación más problemática [Figura 35]. En esta parte central se representan tres personajes, siendo el central femenino y los de los lados,

¹⁹⁸ GARCÍA OMEDES, A., "Las serpientes del Maestro de Jaca. La vara de Moisés", en <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones04363MoisesTimpanoJaca.htm> (consultada en noviembre de 2015)

¹⁹⁹ *Ibidem*.

masculinos y alados. En cuanto a las zonas laterales, en la parte derecha, un ser de aspecto monstruoso en un mal estado de conservación mientras que en la izquierda, aparece una figura antropomorfa de sexo indefinido lleva en su mano una serpiente y está acompañada de otro ser monstruoso en su lado derecho. La decoración del capitel se completa con motivos vegetales en los fondos.

Respecto a su cronología, sería realizado en el último cuarto del siglo XI.

En cuanto a su estilo, si bien se mantiene en la misma línea de inspiración clásica del resto de los capiteles por el tipo de vestimenta que llevan los personajes antropomorfos y el tratamiento de sus rostros, se aprecian otros rasgos escultóricos más genuinamente románicos de probable inspiración francesa, producto de los intercambios culturales derivados del éxito del Camino de Santiago o de la venida a la ciudad de Jaca de



Figura 35

población gala; es al caso de los seres monstruosos, o de la más destacada adaptación de los motivos decorativos al marco arquitectónico, no sólo adaptando su tamaño sino también su forma.

La iconografía que da nombre a este capitel fue inicialmente identificada por Serafín Moralejo,²⁰⁰ como la Anunciación. De este modo, además del texto bíblico (*Lc.* 1, 26-37) es probable que se tomasen fuentes apócrifas que hablaban de comparsas de ángeles que entonaron cánticos de alabanzas a la Virgen en el momento de anunciarse el nacimiento de Jesús. En cuanto a los seres de los laterales, Moralejo se aventuró a interpretarlos como parte de un discurso complejo del capitel: la superación del mal (representado por los seres demoníacos) a través de la Anunciación, tal vez sean representaciones de la lujuria que palidecen y son superadas ante la virginidad de la madre del Mesías.

De ser cierta esta interpretación se podría relacionar nuevamente con la realidad política del momento, con la nueva idea de ejemplaridad del clero promulgada por los hijos de Ramiro I frente a la anterior situación de incumplimiento de los votos y las reglas básicas.

²⁰⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Aportaciones a la interpretación...”, *op. cit.*, pp.190-194.

11. *¿El árbol de Jesé? ¿Pentecostés?*



Figura 36

Se encuentra en la columna más cercana a la cabecera de la nave del Evangelio y data del último cuarto del siglo XI.

Al estar adosado al soporte, sólo tiene labradas tres de sus caras y en ellas se aprecia una solución de continuidad, es decir, todas las caras parecen formar parte de una misma escena con dos registros. El superior muestra lo que podría ser un árbol adornado con una serie de formas esféricas que podrían interpretarse como frutos de ese árbol. En el inferior se muestran una serie de personajes togados que en la cara central dirigen su mirada hacia arriba mientras que en las laterales, se comunican entre ellos. El tratamiento escultórico de la figuras es bastante clásico, lo cual puede apreciarse tanto en las vestimentas como en las caras y cabellos. La pieza se completa con fondos de decoración con motivos arquitectónicos (especialmente volutas).

Este capitel [Figura 36] ha resultado un misterio para los investigadores, que no han conseguido establecer cuál es su iconografía. Nosotros, nos aventuramos a dar dos posibles lecturas iconográficas que podrían integrarse en el programa de Salvación presente en toda la decoración del edificio; podría representar el Árbol de Jesé (Is. 11, 1, Mt. 1, 1-17 y Lc. 3, 23-38), aludiendo a la estirpe de donde viene el Jesús, quien dio su vida por salvar a los hombres o Pentecostés (Hch. 2), la recepción del Espíritu Santo por parte de los apóstoles para darles fuerza para que cumpliesen con el mandato evangélico.

El árbol de Jesé comenzó a representarse a finales del siglo XI. Una de las primeras formas de plasmar esta iconografía consistía en un cuerpo (el de Jesé) del que brotarían siete ramas que terminarían en flor sobre las cuales se posaría normalmente una paloma.²⁰¹ En este caso, coincide que las ramas parecen brotar de la figura central del capitel y que terminan en siete esferas, que podrían representar frutos en lugar de la habitual iconografía con flores. El resto de los personajes que rodean al central, podrían representar a distintos descendientes de Jesé. De ser cierta esta hipótesis, se trataría, probablemente de la primera representación de esta iconografía en Aragón, anterior incluso a la representación de este tema en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. La temprana cronología de esta pieza puede hacer dudar de esta interpretación de su iconografía, no obstante, habría que entender esta representación como deudora de las influencias de las pinturas murales y las esculturas europeas y especialmente francesas, procedentes de los intercambios culturales del Camino de Santiago.

La posible lectura como una escena de Pentecostés que planteamos parte principalmente de la expresión de las distintas figuras que aparecen en la cara central del capitel, que se representan con la mirada dirigida hacia el plano superior, posición habitual en las representaciones de este tema (más habitual que el anterior). De este modo, las formas esféricas del plano superior representarían las lenguas de fuego en representación del Espíritu Santo.

Otra opción posible es que se trate de un capitel dividido en dos registros independiente. El superior sería de decoración vegetal y el inferior representaría un apostolado.

²⁰¹ MANZARBEITIA VALLE, S., “El árbol de Jesé”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, 2, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2009, pp. 1-8.

12. *Los cuatro evangelistas*



Figura 37

Se encuentra en la columna más cercana a la cabecera de la nave del evangelio y data del último cuarto del siglo XI o, quizá, por las influencias que presenta, algo más tardío.

Está adosado a un soporte, por lo que sólo tiene decoradas tres de sus caras que parecen formar parte de una misma escena. En la zona central [Figura 37], un tondo rodea el rostro de un personaje masculino, que aparece flanqueado y sujetado por cuatro personajes togados y descalzos, estando dos a cada uno de sus lados. Los de la izquierda, aparecen barbados y los de la derecha, lampiños y en ambos lados, una de las dos figuras porta un libro.

El tratamiento escultórico de estas figuras es muy clásico, como se puede apreciar en los drapeados de las vestimentas, en el tratamiento anatómico en las piernas de los personajes y en el empleo de clipeos. El fondo se decora con motivos arquitectónicos (volutas) y vegetales. Moráis lo considera uno de los más paradigmáticos ejemplos de la influencia de las formas clásicas en la decoración de la Seo Jaquesa, considerando las obras del siglo II d. C, especialmente los sarcófagos (nombra uno conservado en la Iglesia de San Vicente de Ager en Lérida y otro de San

Pedro el Viejo en Huesca) como los principales modelos para los talleres de creadores que trabajaron en la capital aragonesa.²⁰²

Si bien esta teoría de las influencias clásicas en la decoración de esta catedral nos parece bastante acertada, en este caso, creemos que, si bien pudo haber una cierta influencia clásica, también debió de existir un cierto intercambio de modelos ultrapirenaicos, concretamente, con el frontal de altar de Saint Sernin de Toulouse o, más probablemente, con uno de los capiteles del claustro de la Abadía de San Pedro de Moissac, obras ambas de Bernard Guilduin, autor cuya firma, según García Omedes aparecería en alguna de las decoraciones tanto del interior como del exterior de la catedral²⁰³ y cuya similitud formal es, a nuestro juicio, innegable.

Este capitel también ha suscitado el interés de muchos investigadores, sin embargo pocos se han aventurado a identificar su iconografía. Uno de ellos fue Antonio García Omedes, quien propuso el tema de la *traditio legis*, la entrega por parte de Jesucristo de la ley divina al apóstol San Pedro en presencia de San Pablo,²⁰⁴ esta idea, que también relaciona con la situación política del momento, resulta interesante, sin embargo, la cantidad de personajes que aparecen nos inclina a pensar que se trataría de otro motivo iconográfico. La representación de la divinidad, cuya importancia está marcada por su posición central y destacada por el clipeo que la rodea, al modo de los Pantocrátor de la época. A su alrededor estarían representados los cuatro evangelistas de forma corpórea frente a su habitual representación como tetramorfos y a quienes, en este caso, se les reconoce por llevar consigo unos libros. De este modo, sería Cristo, representado como apolíneo, el personaje del interior del clipeo y los evangelistas lo sujetarían, pues es gracias a ellos que la palabra del Hijo de Dios pudo darse a conocer y llegar hasta el momento en que se realizó la escultura.

²⁰² MORÁIS MORÁN, J. A., *Roma en el Románico*, op. cit., pp. 599-612.

²⁰³ GARCÍA OMEDES, A., “Bernardus: una firma en varios capiteles de Jaca, en <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04324Bernardus1.htm> (consultado en octubre de 2015)

²⁰⁴ *Idem*, “Catedral de Jaca: capitel con *imago clipeata*: un capitel historiado e inacabado” en <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043832ImagoClipeata.htm> , 2014. (Consultado en octubre de 2015)

13. Daniel en el foso de los leones



Figura 38

Se encuentra en la columna adosada al muro del lado del evangelio, cercano a la cabecera.

Data de las últimas décadas del siglo XI. Al estar adosado a un pilar, sólo tiene trabajadas tres de sus caras, y en ellas, la figuración parece organizarse en dos registros distintos [Figura 38]. Por un lado, en el superior, aparecen tres personajes masculinos togados, entre ellos, el central porta en su mano una serpiente y está coronado con un nimbo los que lo rodean, dirigen su mirada hacia él y tienen una de sus manos posadas en la cabeza de unos leones del registro inferior mientras que con la otra, sujetan sus vestiduras. El registro inferior, con dos leones, se completa en las caras laterales, donde otros dos personajes masculinos sujetan una cuerda o cadena con la que los leones están atados por el cuello. Las figuras están marcadas por el estilo de influencia clásica presente en toda la decoración como se puede apreciar en el tratamiento de los drapeados de los tejidos.

La problemática iconografía de esta escena todavía no ha sido interpretada de manera concluyente por los investigadores que se han dedicado al estudio de la escultura en Jaca. Nosotros nos atrevemos a plantear una hipótesis en la línea de la

decoración de temática bíblica que con tanta frecuencia aparece en esta catedral. Se trataría de una escena de la vida del profeta Daniel, que ya aparece en otras zonas del templo. Concretamente, correspondería a la escena del prendimiento del profeta previa a su llegada al foso de los leones (Dn. 6, 13-17 o, más probablemente, Dn. 14, 28-32), que aparecen en el registro inferior. El personaje central, marcado por el nimbo, sería Daniel, que lleva una serpiente en la mano, entendemos, en representación de un ídolo pagano que procede a destruir (Dn. 14, 27), los personajes que le rodean serían quienes se disponen a prenderle para llevarlo al foso de los leones.

14. El capitel de los danzantes



Figura 39

Se encuentra en la columna entre el tercer y el cuarto tramo de la nave de la epístola.

Data del último cuarto del siglo XI. Al estar adosado a un pilar, sólo tiene trabajadas con decoración escultórica tres de sus caras que parecen formar parte de la misma escena. En la cara central [Figura 39] aparecen dos esbeltos personajes, cuyo sexo no se puede establecer con claridad (pueden ser efebos o jóvenes mujeres), en una actitud dinámica, cubiertos por unos tejidos con destacados drapeados. En las caras laterales [Figura 40], aparecen otros dos personajes tocando instrumentos de viento

(dobles aulos²⁰⁵) tras los que aparecen personajes monstruosos. Como fondo, aparecen una serie de ondulaciones y volutas. Su estilo es de influencia genuinamente clásica por la naturalidad del movimiento de los danzantes y el empleo de los drapeados.

Moráis identifica los drapeados que rodean a las dos figuras danzantes como alusiones al mar, entendido como un símbolo de la muerte (idea tomada de un sermón de San Agustín que desarrolla esta idea en relación a las aguas). Los dos jóvenes tocando las flautas aparecen como símbolos de la juventud. Este investigador considera que para la realización de esta escultura se habría tomado como modelo alguna representación del *Thiasos* marino, donde aparecían personificaciones de mares y océanos, o algún cortejo dionisiaco, motivos ambos, muy habituales en la plástica romana.²⁰⁶



Figura 40

No es posible saber si el taller autor de esta escultura pretendía realizar una copia de algún tema profano para decorar la catedral, pero no nos parece probable. Si bien no es raro que tomasen como modelo alguna pieza clásica con esta temática, la iconografía profana no acaba de encajar en las zonas más visibles de la catedral (sí aparecen en zonas de menos visibilidad, como en los canecillos o las metopas del exterior) donde la temática de la decoración es, o bien cristiana o bien vegetal.

La única lectura que se nos ocurre, siguiendo la línea propuesta por Moráis de los motivos acuáticos como representación de la muerte es que podría tratarse de una reinterpretación de los motivos clásicos en clave cristiana, con una representación de lo que ocurre tras el fallecimiento de un ser humano. Así los dos personajes centrales representarían, por un lado, a la izquierda, la parte corpórea y por otro, a la derecha y algo más elevada, el alma de un mismo individuo. Los personajes de las flautas podrían representar un cortejo fúnebre. Esta idea ahondaría en la idea de Salvación, presente en toda la decoración del edificio.

²⁰⁵ MORÁIS MORÁN, J. A., *Roma en el Románico*, op. cit., pp. 513- 525.

²⁰⁶ *Ibidem*.

15. El capitel del Sátiro

Se encuentra en el Museo Diocesano de Jaca, tras su traslado en 2015 del lugar que había ocupado durante años, bajo el altar del ábside sur de la Seo Jaquesa.



Figura 41

Su emplazamiento original es desconocido. Pudo formar parte de zonas hoy desaparecidas, como el claustro, la sala capitular o el coro, por ello, su cronología sería de entre los últimos años del siglo XI y los primeros del XII.

Está trabajado por sus cuatro caras y de él sobresalen cuatro figuras, dos de ellas femeninas y otras dos monstruosas entre las cuales se disponen distintos motivos. En una de las caras, aparece un ave fénix [Figura 41], en otra, un león encogido [Figura 42], en otra, el sátiro desnudo [Figura 43] que le da nombre y la última no se conserva. Todo ello está tratado con un estilo de influencia clásica muy cuidado, quizá el de más calidad de



Figura 42

toda la catedral por el naturalismo del desnudo y el escorzo en la figura del sátiro así como en las figuras de los animales. Las formas de este capitel son sin duda deudoras del sarcófago de Husillos.²⁰⁷



Figura 43

Con respecto a su iconografía, parece claro que los personajes provienen de alguna pieza clásica bien conocida por el taller que la realizase, no obstante, el fénix y el león, le dan un cariz cristiano, el propio de una catedral, simbolizando a Cristo (león) como medio para alcanzar la resurrección, la vida eterna (fénix), siguiendo los bestiarios²⁰⁸ de la época, a los que tendrían acceso los comitentes de la decoración de la Seo Jaquesa.

²⁰⁷ MORÁIS MORÁN, J. A., *Roma en el Románico*, op. cit, pp. 581-588.

²⁰⁸ CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta D.L, 1996, pp. 391- 401 y MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 251- 254.

16. Las psicomaquias

Esta pieza se encuentra en el museo diocesano de la Catedral de Jaca, aunque su emplazamiento original se desconoce, se plantea que pudo formar parte del desaparecido claustro románico,²⁰⁹ del coro o de la sala capitular.

Su cronología es de entre los años finales del siglo XI y las primeras décadas del XII.



Figura 44

Está trabajado por las cuatro caras y su estado de conservación es muy precario. Se pueden observar una serie de figuras femeninas en distintas actitudes [Figura 44]. Tres de ellas aparecen más estáticas, otra más dinámica, con más movimiento y la última, de la que sólo se conserva su figura, aparece montada sobre un león.

Sonia Simon interpretó esta escena como una de las escenas de la *Psicomaquia*, una representación de la lucha entre el Bien y el Mal cuya fuente sería un poema de Prudencio, concretamente el pasaje comprendido entre el cuadragésimo y el quincuagésimo segundo verso.

Representaría a una serie de guerreras, en este caso desprovistas de corazas y escudos, con armas o antorchas. La figura que aparece montada sobre el león probablemente represente la Fortaleza, una de las virtudes cardinales.²¹⁰

Este es otro ejemplo de la utilización en clave religiosa de un tema clásico, lo cual reafirma con más fuerza la idea de la gran influencia clásica en la decoración de

²⁰⁹ SIMON, S. C., "Un chapiteau du cloître de la Cathédrale...", *op.cit.*, pp. 151.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 151-157.

esta catedral, ya no sólo a nivel formal, como planteó muy acertadamente Serafín Moralejo,²¹¹ sino también a nivel temático.

17. Capiteles vegetales



Figura 45

También existen multitud de capiteles con motivos vegetales de distintos tipos y de diversas influencias [Figuras 45 y 46]. Algunos de ellos parecen tomar motivos del arte romano, mientras que otros, están claramente influenciados por los capiteles del arte islámico presente en el momento en que fueron labrados en la Península Ibérica y cuya recepción ha sido probada en otras obras románicas aragonesas, como el Castillo de Loarre

Su función fue básicamente decorativa sin que se les conozcan o supongan significados simbólicos o litúrgicos.



Figura 46

²¹¹ MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Sobre la formación del estilo escultórico...”, *op. cit.*, pp. 427-434.

18. Simbologías animales

Son también recurrentes las apariciones de animales ya no sólo en los capiteles sino también en otras zonas del templo decoradas con escultura. Algunos son únicamente decorativos y otro tienen un cariz más simbólico.

La figura del pelícano [Figura 47] con su habitual simbología de la herida en el pecho para alimentar a sus crías es recurrente, y abunda en el tema de la Salvación a través de la intervención de Jesucristo.



Figura 47

Otro ejemplo destacado es el llamado capitel del halconero [Figura 48],²¹² que se encuentra en el pórtico sur (probablemente proveniente del claustro) y que muestra a un personaje con una discapacidad (lleva una pata de palo) con dos aves en unas manos cubiertas con unos guantes propios del trabajo de cetrería. En este caso, no hemos encontrado una lectura de carácter religioso que pueda cuadrar.



Figura 48

²¹² GARCÍA OMEDES, A., “Halconeros en Jaca”, en <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones043830Halconero.htm>, 2013 (Consultado en octubre de 2015).

6.5. Canecillos y metopas



Figura 49

Estas piezas de piedra [Figura 49] se disponen por todo el nivel superior del exterior de los muros del templo. Los canecillos tienen por función arquitectónica el sustento de los voladizos de los tejados y las metopas son las piezas que se colocan entre los canecillos. Ambos dos elementos aparecen profusamente decorados.

Estas decoraciones han tendido a ser ignoradas por gran parte de la comunidad científica por su escasa visibilidad y por su menor calidad escultórica con respecto a otras zonas, como los capiteles o el tímpano. No obstante, no dejan de ser partes originales de la Seo jaquesa y como tales, merecen nuestra atención y análisis.

Su estado de conservación de las piezas medievales es, en general bastante deficiente, precisamente por el desconocimiento y la falta de atención que se les ha prestado que mencionábamos anteriormente. Los que están en mejor estado se encuentran en ábside meridional, los demás aparecen parcial o totalmente destruidos o incluso han sido sustituidos por piezas nuevas durante las sucesivas restauraciones.

La cronología de las piezas originales es discutible y casi con toda probabilidad, diversa. Las piezas medievales conservadas datarían de entre finales del siglo XI y mediados o finales del siglo XII, siendo la mayoría de los trabajos escultóricos tardíos por no ser elementos cuya decoración fuera prioritaria.

Su estilo es, en general, visiblemente más descuidado que el del resto del templo. Característica que destaca especialmente en los ejemplos de menor visibilidad, puesto que, en la mayoría de los casos, su labra sería puesta en manos de los miembros del taller de escultores con menos experiencia. Sus representaciones son muy variadas siendo sus motivos arquitectónicos, vegetales y figurativos, mostrando imágenes tanto humanas y animales como hojas y piñas pasando por volutas, ajedrezados o heráldicas. Entre los vegetales, destacan los tallos entrelazados que recuerdan a decoraciones del arte islámico en los canecillos y los rosetones en las metopas. En cuanto a los figurativos, animales como serpientes, monos, cérvidos o cápridos aparecen junto a figuras o rostros humanos y seres monstruosos en los canecillos, mientras que en las metopas se representan aves, leones y animales legendarios, como caballos alados o centauros.

Su interpretación iconográfica es muy compleja y no parece en ningún caso unitaria. Se combinan intenciones meramente decorativas con otras que podemos suponer algo más profundas. Entre las primeras, podrían nombrarse los motivos arquitectónicos vegetales y algunos de los animales mientras que entre las segundas, se contarían las demás. Un tema recurrente es la figura del mono en posiciones de escorzo y con elementos relacionados con la tortura o la penitencia física que en muchos lugares del Camino de Santiago ha sido relacionado con la “representación de los vicios y la deshumanización de los pecadores”.²¹³ Los leones, un motivo muy repetido en toda la catedral y también en estas zonas se pueden interpretar, como en otros casos y tal y como afirmaban algunos bestiarios de la época,²¹⁴ como una representación de Cristo. Del mismo modo los leones, junto con toros, águilas o ángeles, que también aparecen podrían ser interpretados como los símbolos de los evangelistas.

Por último, cabe apuntar que, como anteriormente se había anunciado, no todas estas piezas son de una calidad inferior a otras zonas del templo, concretamente una escultura que ha sido atribuida a Bernard Gilduin o a algún miembro aventajado de su taller dado su estilo, sus formas y su calidad.²¹⁵ Se trata de una figura de un ángel en

²¹³ GARCÍA OMEDES, A., “Jaca. Catedral de San Pedro. Canecillos”, en <http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/03-Catedral011b1.htm>. (Consultada en noviembre de 2015).

²¹⁴ GARCÍA GARCÍA, F. A., “El león”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, v. I, 2, Madrid, 2008, Universidad Complutense de Madrid, pp. 33- 46.

²¹⁵ GARCÍA OMEDES, A., “Jaca. Catedral de San Pedro. Canecillos”, en <http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/03-Catedral011a.htm> (Consultada en noviembre de 2015).

una posición de escorzo adaptada al marco del canecillo del ábside central en el que se encuentra. Esta identificación constituiría una prueba de la presencia del célebre escultor en la capital aragonesa que se suma a las supuestas firmas halladas en algunas partes del interior del templo.

6.6. Marcas incisas sobre la piedra ¿Marcas de cantero?

Las marcas de cantería son una constante en las construcciones medievales la que normalmente no cabe dedicarles un apartado específico en una monografía sobre un edificio por ser simplemente marcas para contar el número de sillares que ha labrado cada trabajador. La razón de dedicarle un apartado específico a este tipo de marcas de las rocas son los recientes descubrimientos de Antonio García Omedes a este respecto a través de la realización de fotografías de detalle a distintas zonas de la catedral.²¹⁶ Para tratar el tema de sus hallazgos cabe dividirlos en función de las zonas donde se encuentran.

En primer lugar, en el reconstruido ábside central se encontraron una gran cantidad de marcas de muchos tipos que van desde letras latinas o griegas a decoraciones de distintos tipos. Las distintas letras podrían interpretarse como marcas de cantero, aquellas muescas que realizarían los canteros sobre las piedras, como habitualmente, para identificarlas como realizadas por ellos y que les pagasen en función de las piezas realizadas. Aquellas marcas que muestran motivos figurativos o vegetales resultan más difíciles de interpretar, pues no parece probable que ningún cantero se molestase en realizar motivos decorativos complejos con el único objeto de que el trabajo de los sillares fuera identificado como suyo. Nos parece bastante más probable que hubiera un encargo de colocar en los sillares unas decoraciones concretas, teoría que toma fuerza y sentido cuando se identifican algunos de sus motivos como los distintos signos zodiacales. Cabe apuntar, para explicar la arbitrariedad de su posición a lo largo del muro del ábside que, con toda probabilidad, las piezas reutilizadas del propio ábside o de otras zonas a finales del XVIII para reconstruir este ábside central no fueron colocados tal y como estaban dispuestas en origen; por lo que es posible que originalmente, los signos zodiacales siguieran algún tipo de orden para su colocación.

La interpretación de este tipo de motivos en una zona del templo tan importante como el ábside central es compleja; como se ha pretendido mostrar en el análisis de la decoración de otras zonas del templo la presencia de motivos paganos en templos románicos no es para nada extraña y se justifica bien porque éstos tengan una posible lectura en clave cristiana o bien como meros ornamentos carentes de una simbología religiosa. En este caso, puede tratarse de cualquiera de ambas posibilidades, puesto que

²¹⁶ GARCÍA OMEDES, A., “La Catedral de Jaca: el zodiaco de su ábside central”, en <http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones04368-Zodiaco.htm> (Consultada en octubre de 2015).

en época medieval, los signos zodiacales, lejos de la interpretación supersticiosa actual, solían relacionarse con las épocas del año a las que correspondían, utilizándose en ocasiones para medir el tiempo, lo cual se podría relacionar con el cálculo de ciertas fechas religiosas de importancia, como Cuaresma, la Pascua o Adviento. Del mismo modo también podrían tratarse de decoraciones que los maestros escultores o los comitentes de la obra hubieran podido ver en algún sarcófago romano y hubieran decidido decorar algunos sillares con esos motivos.

Otras marcas en las que Antonio García Omedes ha reparado son las que aparecen casi imperceptibles en algunos de los capiteles, especialmente del interior del templo.²¹⁷ En ellos aparece parcial o en iniciales el nombre de Bernard o Bernardus y la letra “S”, lo cual aporta un nombre que identificaría a uno de los talleres que trabajarían en la decoración escultórica de Jaca; no obstante, no es posible saber si coincidiría con Bernardo el Joven o el Viejo de Santiago de Compostela o con el tolosano Bernardo Gilduin.

Por último, García Omedes hace referencia a unos restos de un relieve inciso que se encuentra en uno de los sillares que forman parte del primer soporte a la derecha desde la cabecera.²¹⁸ En este sillar puede apreciarse la silueta de una figura togada. Ante esto, cabría preguntarse, como hace el García en su artículo acerca del por qué de la aparición de esta figura en este lugar. Cabe plantearse varias hipótesis: que se trate de un sillar reutilizado proveniente de otro lugar y realizado con anterioridad al levantamiento del soporte, que haya sido realizado con posterioridad pero en época medieval, a modo de ensayo por parte del taller de escultura encargado de la decoración de la catedral o bien que fuera realizado en otro momento como un acto vandálico o grafiti. Ante la ausencia de más datos sobre esta figura, no podemos inclinarnos a defender ninguna de las hipótesis.

²¹⁷ *Idem*, “Bernardus: una firma en varios capiteles de Jaca”, en <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04324Bernardus1.htm> (Consultada en octubre de 2015) e *Idem*, “«Bernard»: ¿Un nombre para la historia de la escultura de la Catedral de Jaca?”, *op. cit.*, pp. 55-58

²¹⁸ *Idem*, “Jaca: Silueta de togado. ¿Grafiti o ensayo de escultura?” en <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04329JacaTogado.htm> (Consultada en octubre de 2015)

7. CONCLUSIONES

El presente estudio ha tratado de recopilar todos los estudios existentes sobre este importante templo aragonés para tratar de elaborar un estudio profundo y, desde nuestra perspectiva, coherente sobre la Catedral de Jaca en época medieval.

También se han recogido las distintas interpretaciones iconográficas sobre la decoración original que se conserva y se han propuesto nuevas hipótesis para algunas de las piezas de las que todavía no se habían planteado o para las que si bien sí había interpretaciones, considerábamos que merecían una revisión.

Se han intentado aportar nuevos datos procedentes de la poca documentación inédita extraída del Archivo de la Catedral que hemos encontrado y se han tenido en cuenta los completos recopilatorios documentales publicados hasta la fecha para estar en posesión de tanta información a la que podamos tener acceso.

Se ha llevado a cabo un reportaje fotográfico tan pormenorizado como nos ha sido posible con nuestros medios para poder estudiar con todo detalle cada una de las partes del edificio. También hemos tenido acceso a distintas planimetrías tanto de época contemporánea como trazas antiguas conservadas en el Archivo, que nos han servido para entender la evolución del edificio desde su origen hasta lo que hoy se conserva de él.

La Catedral de Jaca no puede estudiarse como una unidad independiente de su entorno y de sus circunstancias por ello hemos realizado una contextualización histórica y se han tenido en cuenta asimismo otros edificios que, cercanos o no al que nos ocupa, tienen alguna relación con la Seo jaquesa. Hemos tenido en cuenta tanto algunos templos que probablemente sirvieran de modelo para algún aspecto del edificio jaqués como algunos otros sobre los cuales la catedral ha ejercido influencia formal. Esto nos ha servido para poder entender los orígenes de la arquitectura y su decoración, así como para tener más argumentos para defender que su cronología es anterior a la que la mayoría de los estudios más recientes han establecido para ella.

Tras la realización de este trabajo podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la Catedral de Jaca sigue siendo un gran misterio en muchos aspectos de los cuales algunos de ellos probablemente sean incognoscibles por la destrucción de los documentos que nos hubieran podido servir para reunir los datos necesarios o bien porque éstos nunca existieron. Pese a esto, estamos convencidos de que aún quedan incógnitas que podemos resolver y piezas que están esperando a ser unidas por quien

tenga el valor suficiente de enfrentarse al estudio de una catedral de tan difícil interpretación como ésta. No sólo quedan nuevas interpretaciones que dar a elementos ya estudiados, puesto que la toda la información de la que podríamos disponer todavía no es accesible; por lo pronto, hay al menos quince capiteles procedentes de la catedral, entro muchas otras piezas, en manos de coleccionistas privados, lo cual dificulta en gran medida la interpretación del edificio en su conjunto. Tampoco el acceso a los archivos eclesiásticos es tan fácil y fluido como sería deseable para una eficaz práctica investigadora. Sólo cabe esperar que esta situación mejore para que tanto nosotros, como futuros investigadores de arte medieval tengamos el camino más fácil.

Es evidente que el conocimiento que emana del trabajo de investigación es una parte fundamental para que el patrimonio cultural se ponga en valor. Sin conocimiento no hay fondos dedicados a velar por la conservación, no hay una concienciación por parte de la ciudadanía para cuidar lo que no saben valioso ni importante, ni hay un aumento en el número de visitantes interesados en conocer las virtudes de un rico y desconocido patrimonio que además de ser el vestigio tangible de la civilización del pasado, puede ser un motor económico que contribuya a salvar la crisis del presente.

Es nuestra pretensión que el presente trabajo sea sólo el punto de partida de un estudio de mayor entidad, si es posible en forma de tesis doctoral, sobre el arte del círculo jaqués.
